سحر السرد

دراسات في القصة والرواية العربية



د. فائق مصطفى



سحر السرد

الكتاب: سحر السرد دراسات في القصة والرواية العربية

المؤلف: الدكتور فائق مصطفى

الطبعة الأولى: ٢٠١٥

تصميم الغلاف: أمينة صلاح الدين



طباعة. نشر. توزيع

دمشق/ جوال: ٠٩٤٤٦٢٨٥٧٠- ٠٠٩٦٣

Email: akramaleshi@gmail.com



د. فائق مصطفى

سحر السرد

دراسات في القصة والرواية العربية

المحتويات

الفصل الرابع

المقدمة



سحرت القصة الإنسان وخلبت لبّه منذ أقدم الأزمان إذ وجد الإنسان في بعض أنواعها كالحكاية والأسطورة أجوبة لما يدور في نفسه من قلق على وجوده ورغبة في فهم ما يحيط به من ظواهر وأسرار ولهفة إلى معرفة المجهول ، ثم راح الإنسان يسجل فيها مغامراته وحروبه ورحلاته والعلاقة بين الرجل والمرأة ، حتى صارت تشكل معلماً بارزاً من معالم فنونه وتاريخه وثقافته وبقيت القصة في العصر الحديث ، بعد أن تطورت ، تؤدي دوراً خطيراً في حياة الإنسان والمجتمع الحديث إذ سُميت ملحمة العصر الحديث لأنها أخذت تعكس كل ما يدور في المجتمعات الحديثة من مشكلات وأفكار وصراعات ووقائع لها دلالات خطيرة. بعد ذلك انتقلت إلى مرحلة جديدة فصارت تجسد قضايا الإنسان الميتافيزيقية مثل معنى الحياة والموت والخير والشر والجمال والقبح.... الخ من المشكلات الفلسفية الكبرى التي تشغل ذهن الإنسان في كل زمان ومكان. من هنا أصبحت القصة (اعني بالقصة الرواية والقصة القصيرة) جنساً أدبياً يقف في طليعة أجناس الأدب في آداب الأمم كافة ، وركنا من أهم أركان الثقافة الحديثة.

أما ما يخص أدبنا وثقافتنا فقد ازدهرت القصة العربية في النصف

الثاني من القرن العشرين حيث شهدت اتجاهات وتقنيات متنوعة وخصبة بوأتها مكانة متميزة بين قصص العالم ، حتى فاز احد الراوئيين العرب ، وهو نجيب محفوظ لأول مرة بجائزة نوبل. وأما القصة العراقية فقد شهدت ازدهاراً ملحوظاً خلال السنوات الأخيرة إذ أخذت تصور ما استجد في حياتنا ومجتمعنا من قضايا ومشكلات وقيم اجتماعية جديدة ، كما أخذت تشهد تقنيات جديدة جعلتها تنضج جمالياً وفنياً.

والكتاب مجموعة مقالات ودراسات نشر اغلبها في الصحف والمجلات العراقية منذ الثمانينات من القرن الماضي ، أتمنى أن يكون في إصدارها في كتاب ، إضاءة لجوانب من مسيرة القصة الغربية والعراقية ، وإسهام في معالجة بعض قضاياها ومشكلاتها ، والله الموفق.

الفصل الأول

في لغة الخطاب السردي العربي

لغة القصة العربية الحديثة بين الفصحى والعامية(*)

واجهت مشكلة الازدواج اللغوي (الفصحى والعامية) القصة العربية الحديثة ، (اعني بالقصة هنا الرواية والقصة القصيرة) في وقت مبكر ، واختلف بشأنها الآراء والمواقف والحلول.سأعنى في هذه المحاضرة بعرض تاريخي للمشكلة ، ثم أناقش حجج دعاة العامية ، بعد ذلك اعرض للحل الذي ارتأيه للمشكلة.

(١)

سادت الفصحى(سرداً وحواراً) في القصص الأولى التي ظهرت في القرن التاسع عشر ، وهي القصص التعليمية التي تمثلت في أعمال رفاعة الطهطاوي مثل(تخليص الإبريز في تخليص باريز) (١٨٣٤) ، وأعمال علي مبارك مثل(علم الدين)(١٨٨٣) ، ثم أعمال

(*) محاضرة القيت في الموسم الثقافي للمجمع العلمي في ٢٠٠١/٥/٠٧

جرجي زيدان التاريخية التي شهدت النور في أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين ، وقد كتبها "بأسلوب سهل بسيط واضح ، لا تقعر فيه ولا إغراب ولم يدفعه الإعجاب بما قاله الأولون من استعارات وتشبيهات أو استخدام عبارات محفوظة أو ألفاظ ضخمة ، ولكن اخذ يرسل قلمه حراً طليقاً لا يقيده بقيد غير قيود الدقة والوضوح"[1]. بعد ذلك ظهرت قصة محمد المويلحي (حديث عيسى بن هشام) (١٨٩٨) ، (وليالي سطيح) (١٩٠٦) لحافظ إبراهيم ، و(لادسياس) (١٩١٤) لأحمد شوقي. إن هذه القصص اتخذت "الشكل التقليدي للمقامات التي أرسى قواعدها بديع الزمان الهمداني والحريري ، وكان الغرض الأول من المقامات تعلم اللغة والأدب ، فحذوا حذوهم في العناية باللغة وانتقاء ألفاظها. فالينابيع الأولى للقصة قد كتبت باللغة العربية الفصيحة وحرص أصحابها على سلامة اللغة أكثر من حرصهم على سلامة البناء الفني لما يكتبون ، بل كانوا أصحاب رسالة حملوا على عاتقهم إصلاح اللغة بقدر ما كانوا يهدفون إلى إصلاح مجتمعهم"[2]. كذلك كان الأمر فيما يخص القصص المترجمة حيث تجلت العناية باللغة الفصيحة مثل أول قصة ترجمت إلى اللغة العربية في العصر الحديث قام بها رفاعة الطهطاوي لقصة فنلون (مغامرات تليماك) ،

---

(١) طه عبد الفتاح مقلد ، الحوار في القصة والمسرحية والاذاعة والتلفيزيون ، مكتبة الشباب. القاهرة ، ١٩٧٥ : ١٤١ ب ١٤ .

(٢) المصدر نفسه: ٦٢.

وسماها(مواقع الأفلاك في وقائع تليماك)(١٨٦٧) ، ولكن المترجمين" الذين جاءوا من بعده لم يعنوا عنايته بالأسلوب العربي ، فمعظم المترجمين كانوا لا يعبأون بأسلوب القصة فنقلوها بلغة هزيلة وكيكة مبتذلة لا تخلو من الأخطاء النحوية والصرفية ولعل ذلك راجع إلى أن معظم القراء كانوا يجهلون قواعد اللغة واساليبها ، ولا يأبهون لما فيها من أخطاء وكل ما يهمهم من الأمر أن تكون اللغة بسيطة مفهومة والقصة مسلية. والمترجمون لا يجدون وقتاً لتنقيح ما يكتبون ، فطبيعة عملهم يتطلب السرعة لكي يملأوا المجلة أو يتموا الجزء المترجم فيها"[١].

أما ما يخص قصة التسلية والترفيه التي عرفتها مصر منذ أواخر القرن التاسع عشر فلم يكن كتابها"يهدفون في لغتهم إلى تقديم لغة غنية ، أو في الأقل تقديم لغة عربية سليمة ، بل كانوا يهدفون في المقام الأول إلى تقديم رواياتهم بلغة يستطيع القراء فهمها كما أن صلة الكثيرين منهم باللغة العربية والثقافة العربية لم تكن صلة وثيقة ، ولذلك أصبحت لغتهم أشبه بحقل تجارب يجد الباحث فيها محاولات عديدة مختلفة تمتد من العامية إلى العربية الركيكة إلى أسلوب الصحافة إلى الأسلوب الفصيح الذي لا يخلو من المحسنات البديعية ، ومن الذين استخدموا العامية في كتابتهم محمود طاهر

---

(١) طه عبد الفتاح مقلد ، الحوار في القصة والمسرحية والاذاعة والتلفيزيون ، مكتبة الشباب: ٦٥.

لاشين في (عذراء دنشوي) وهو يدافع في مقدمتها عن استخدامه للغة العامية الصافية أو (الرايقة) كما يسميها ، وهو يعترف بأنه بكتابته هذه يثير مشكله خطيره وان الناس ستتهمه بأنه يحاول بذلك إضعاف لغة القرآن ، ولكنه برغم ذلك يتعمد الكتابة بهذه اللغة (لتكون أوقع في النفس عبارة(طبق الأصل) لمحادثة سكان القرى)[1]. يقول يحى حقي "ولعل (عذراء دنشواي) هي أول رواية مصرية تنبهت لمشكلة كتابة الحوار بين العامة ، بأي لغة تكون ، إما بالفصحى أم بالعامية؟ لقد انحاز المؤلف إلى الفصحى في كتابة السرد ، أما في كتابه حوار العامة فقد مال إلى كتابته بالعامية"[2].

وأما ما يخص القصص الاجتماعية فان استخدام اللغة الفصحى فيها "لم يحظ بالنصيب الوافر الذي حظيت به القصة التاريخية ، فلئن كان كتاب القصة التاريخية قد حرصوا على استخدام اللغة الفصحى في السرد والحوار ، فكتاب القصة المحلية كان لديهم موقف مغاير في استخدام اللغة ، وكانت شقة الخلاف فيما بينهم أبين ، إذ رأى بعضهم أن القصة المحلية[الاجتماعية] يجب أن تكتب بالعامية لأنهم فهموا الواقعية على نحو مريح لا يكلفهم جهدا ولا عناء ، وإنما يغريهم بالنقل والتسجيل. وذهب بعضهم إلى أن السرد القصصي

---

(١) عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، دار المعارف بمصر، ١٩٨٦: ١٦٦.

(٢) يحيى حقي، فجر القصة المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥: ١٦٦.

ينبغي أن يكون بالفصحى ، وبقي الخلاف فيما بينهم حول مسالة الحوار ، أيكون بالفصحى أم بالعامية؟ ورأى فريق ثالث ان استخدام لغتين في العمل الأدبي الواحد ، إنما يخل بالوحدة الفنية للقصة فمنهم من كتب قصصه بالفصحى ، ومنهم من كتبها بالعامية ، ثم أعاد كتابتها بالفصحى"[1]. ففي أول قصة اجتماعية فنية عرفها أدبنا الحديث ، وهي(زينب)(١٩١٤) لمحمد حسين هيكل ، استخدم المؤلف لغة فصيحة في السرد ، تخللتها كلمات عامية قليلة ، واستخدم العامية في الحوار. وقد ميز الباحثون بين استخدام العامية في قصص التسلية والترفيه ، وقصة(زينب): "فمؤلفو روايات التسلية والترفيه استخدموا العامية تسهيلاً على قرائهم ، أما هيكل فكانت الضرورة الفنية هي التي حملته على استخدامها ، لأن جمال اللغة لم يعد من وجهة نظره قضية منفصلة عن قدرتها على التغير ، والذي يحملنا على هذا الظن ، هو تنبه المؤلف نفسه لما في الإسراف في استخدام العامية من خطر على اللغة والأدب ، ويجعل الدعوة إلى العامية من المعوقات التي عاقت تطور الأدب.. وإذا كانت الضرورة الفنية تبرر ما لجأ إليه هيكل من استخدام العامية في الحوار ، ليكون حواره اقرب إلى الواقعية في التعبير عن شخصيات أبطاله من الفلاحين ، فان قضية استخدام العامية في السرد تبدو أكثر تعقيداً واشد حاجة إلى التفسير. ويظهر أن ما دفع هيكل إلى استخدام

---

(١) الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون: ٧٠.

العامية في سرده يرجع إلى عدم قدرة قاموسه العربي الفصيح على تقديم الكلمة المناسبة له نظراً لضعف ثقافته العربية وخاصة أول حياته ، كما يرجع أيضاً إلى محاولته خلق مصطلحات جديدة تنقل المعاني والأفكار التي يستمدها من ثقافته الغربية إلى مجتمعه"[1].

وفي العشرينيات وما بعدها ظهرت نزعات وطنية وإقليمية نادت بإبراز الشخصية المصرية واستقلالها وإبراز تعبيرها المصري ، أي العامية المصرية. ومن هنا بدأ عدد من كتاب القصة يكتبون حوار قصصهم بالعامية ، منهم محمد تيمور ومحمود طاهر لاشين ومحمود تيمور. وقد شجع هذا الاتجاه في مصر الانكليز وبعض المستشرقين ومن تأثر بهم من المصريين ، وقد بلغ هذا الاتجاه ذروته ي الخمسينات عند يوسف إدريس الذي ربط بين العامية والشكل الفني التعبيري الذي طمع من خلاله إلى إعطاء اللغة مفهوماً شعبياً خاصاً. أن فهم يوسف ادريس لاستخدام العامية مع الفصيحة جزء من رسالة فنية نادى بها ، وهذه الرسالة الفنية ليست لها جذور نزعة فكرية مجردة أو توجه سياسي إذ سعى إلى تشكيل ماسماه (اللغة الفنية وليست العامية)[2]. لهذا استخدم ادريس العامية في حوار قصصه وسردها.

وفي الستينيات حينما بدأت القصة تبتعد عن الواقعية وتميل إلى

---

(١) تطور الرواية العربية الحديثة في مصر: ٢٣١ - ٢٣٢.

(٢) فاتح عبد السلام: الحوار في القصة العراقية القصيرة، رسالة دكتوراه – كلية الآداب، جامعة الموصل، ١٩٩٥: ١٧٦.

التجريب صارت العامية تضعف في القصة العربية ، لأن العامية لا تفيد القاص في كتابة قصص ذات اتجاهات تجريبية ، وساد اتجاه نجيب محفوظ في كتابة الحوار القصصي(سنتحدث عن خصائص هذا الاتجاه في ما بعد) ، لكن مع ذلك ظهرت بين حين وأخر قصص تستخدم العامية بشكل أو بأخر ، واهم هذه القصص ما كتبه الروائي المصري المعروف يوسف العقيد إذ أصدر في التسعينيات رواية(لبن العصفور) كتب النص كله(سردا وحوارا) بالعامية المصرية ، وغايته في ذلك -كما صرح في مقابلة أجرتها معه مجلة عربية- إمتاع القارئ[1].

أما في العراق فقد ظهرت القصة في العشرينيات فصيحة اللغة في السرد والحوار عند محمود احمد السيد ثم عند أنور شاؤل وذو النون أيوب وعبد الحق فاضل في الثلاثينيات والأربعينيات ، وإن تسربت مفردات عامية محدودة إلى حوار القصص ، لكنها لم تؤثر في فصاحة لغة هذه القصص[2]. وفي حكمي هذا استثني (الراوية الايقاظية)(١٩١٩) حيث جاء قسم من حوارها بالعامية ، لأني لا أراها قصة ، بل مسرحية لأن مؤلفها ذكر في المقدمة انه رأى وقائع عمله هذا تمثل في الحلم.

لكن الخمسينيات شهدت استخداماً واسعاً للعامية في حوار

---

(١) مجلة الوفاق العربي، العدد الرابع عشر، اغسطس، ٢٠٠٠: ٥٨ (لندن).

(٢) عبد الإله احمد: في الأدب القصصي ونقده، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣: ٥٠.

القصص"يرتبط حوار العامية في حوار الأدب القصصي العراقي استخداماً واعياً ، ينطلق من منطلقات فكرية واضحة ، تدرك مقومات العمل الفني وما يقتضيه هذا العمل من أدوات ينبغي إتقان استعمالها -اللغة اهمها- بشخصية القاصين عبد الملك نوري وفؤاد التكرلي اللذين قدما أفضل نماذج ما تعارف النقاد على تسميته في أدبنا الحديث بقصص الخمسينيات"[1]. وقد دافع هذان القاصان عن موقفهما هذا من العامية في مقابلات ومقالات ، سنناقشها في ما بعد. وهذا الموقف الفكري الواضح من استخدام العامية في الحوار ، اثر في القصاصين العراقيين الذين برزوا في الخمسينيات وأوائل الستينيات ، وأصبح هو الاتجاه السائد بينهم في هذه السنوات وهذا يرجع إلى عوامل منها أن هذا الموقف صدر من قاصين جادين يجسدان مثلاً فنية عالية انعكست في نتاج أصيل انتزع إعجاب القراء ، من هنا اكتسب موقفهما هذا زخما كبيرا ، كذلك يعود هذا إلى أن الاتجاه القصصي البارز في الخمسينيات في الأدب العربي الحديث على نحو عام ، والأدب العراقي على نحو خاص ، كان اتجاها واقعيا يسعى إلى تصوير الطبقات الشعبية وتقديم نماذج منها ، لهذا كان لآراء تدعو إلى استخدام لغة تكون قادرة على رسم الشخصيات الشعبية بشكل يوفر لها محليتها

---

(١) في الأدب القصصي ونقده: ٥٨.

وأصالتها ، صداها الكبير في أوساط القصاصين[1]. غير أن الموقف تغير في النصف الثاني من الستينيات وما بعدها إدراج كتاب القصة يستبدلون الحوار الفصيح بالحوار العامي في قصصهم ،ويعزو الدكتور عبد الإله احمد ذلك إلى أن معظم النتاج القصصي في هذه الحقبة "لم يتجه إلى الحياة ، ليصورها ويقدم نماذج منها ليحرص على توفير قدر من الصدق الفني فيه ، فيقف لذلك أمام مشكلة اللغة في الحوار ، وإنما هو قصص عبر في الأكثر عن تجارب مفتعلة ،ووقع تحت تأثيرات نماذج قصصية أجنبية ، حددت للقاص مساراً خاصاً ، لم تعد العامية مما ينسجم معه ، بل أن القاص كان يريد أن يقول أموراً استقاها من قراءاته ، لم يكن يناسبها أساساً غير اللغة الفصحى"[2]. وهذا الربط بين الاتجاه الواقعي واستخدام العامية في الحوار القصصي جعل الدكتور عبد الإله احمد يتوقع عودة العامية إلى القصة العراقية في السبعينيات لأن القصة العراقية صارت ترجع إلى الواقعية منذ أواخر الستينيات ، فقد قال "أن عودة إلى الواقعية تكشف عن نفسها في النتاج الأدبي الذي يصدر إلى الأسواق في السبعينات ، وهي عودة ترتبط ولابد بالتغيرات التي يشهدها قطرنا اليوم ، ومن هنا فنحن إذ نتوقع ازدهاراً جديداً للواقعية ، لابد أن نتوقع عودة العامية في حوار القصص العراقي"[3]. لكن ذلك لم

---

(١) في الأدب القصصي ونقده: ٨٦- ٦٩.

(٢) المصدر نفسه: ٧٨.

(٣) المصدر نفسه:٨٠.

يتحقق ، وقد اعترف الناقد نفسه بذلك إذ سادت الفصحى في حوار اغلب القصص العراقية التي صدرت في هذه الحقبة ،حتى الروائي غائب طعمة فرمان اخذ يتراجع عن استخدام العامية في رواياته التي أصدرها بعد (النخلة والجيران) ، وهذا بلا شك يعود الى صدور قانون "الحفاظ على سلامة اللغة العربية رقم(٦٤) لسنة ١٩٧٧ ، وقد جاء في مادته الثالثة" تلتزم مؤسسات النشر والإعلام التي تكون مطبوعاتها ومناهجها باللغة العربية ، أن تعنى بسلامة اللغة العربية ألفاظاً وتراكيب ، نطقاً وكتابة ، وتيسيرها للجماهير وتمكينهم من فهمها على أن لا يجوز لها استعمال العامية إلاّ عند الضرورة القصوى ، مع السعي إلى تقريبها من اللغة الفصيحة والارتفاع بها وفق خطة منظمة مقصودة".

(٢)

في القسم الثاني من المحاضرة أناقش حجج دعاة العامية في القصة ، وهذه الحجج يمكن أن نجملها في ما يأتي:-

أولاً:

النزعات الوطنية والإقليمية التي عرفتها مصر في العشرينيات والتي نادت بإبراز الشخصية المصرية واستقلالها في كل شيء ، ومن ضمنه العامية المصرية التي ينبغي أن تكون لغة الأدب والفكر والفن ، ومن الذين نادوا بذلك سلامة موسى وعبد العزيز فهمي ومحمد حسين هيكل (في بداية حياته الفكرية) ومحمد تيمور ولويس عوض ويوسف إدريس. من هنا ظهرت أعمال فنية كثيرة في القصة والمسرح كتبت بعامية فيها مبالغة وتطرف ، كل ذلك بحجة إبراز معالم الشخصية المصرية ، وقد هلل لهذا الاتجاه الانكليز والمستشرقون واليهود الذين رأوا فيه فرصة لإضعاف العربية في مصر ، والسعي إلى أبعاد مصر عن العروبة والأقطار العربية. ولا أراني بحاجة إلى الرد على هذه الحجة وتفنيدها لأن التاريخ قام بذلك ، إذ أصبح مثل هذا الاتجاه الإقليمي أثراً من آثار التاريخ ، وما عاد له وجود الآن ، واستقر الرأي على أن لغة مصر هي العربية وشخصيتها هي الشخصية العربية الإسلامية ، وخير دليل على ما

نقول إعادة كتابة القصص المكتوبة بالعامية كما فعل محمود تيمور بالفصحى.

ثانياً:

مقتضيات الواقعية والدواعي الفنية تحتم أن تنطق الشخصية في القصة باللغة نفسها التي تستخدمها في حياتها اليومية، ولما كانت لغة الناس في الوقع هي العامية، وجب أن تكون هي لغة الحوار القصصي. يقول عبد الملك نوري دفاعاً عن استخدام العامية في الحوار "أن اللغة جزء لا يتجزأ من الشخصية، وان الشخصية القصصية لتتشوه وتفقد ركناً مهماً من أركانها إذا لم تتحدث بلغتها الخاصة. وبما إني اكتب عن أشخاص عراقيين، إذاً لابد أن ادعهم يتحثون باللهجة الدارجة كلاً حسب مستواه الثقافي والاجتماعي... وقد وجدت بعد تجارب عديدة أن اللهجة الدارجة لا تساعد فقط على تصوير الشخصيات على حقيقتها، بل تساعد أيضاً على تماسك الجو الذي يجب أن يحيط بموضوع القصة كما يحيط الهواء بالكرة الأرضية"[1].

ويقول ناقد مصري أن كتابة الحوار بلغة حياة الشخصية اليومية تضمن"سلامة المفهوم الفني لعملية التصوير القصصي من جهة وسلامة التحقيق الفعلي لظاهرة التجاوب مع مضمون الأدب من

---

(١) انور المعداوي، لغة الأداء في القصة والمسرحية، مجلة الآداب البيروتية، عدد١، ١٩٦١: ٢٥.

جهة أخرى. إن اللغة الأصلية للشخصية في الحوار القصصي والمسرحي تحمل في ثناياها أكثر من دلالة منها دلالة المستوى النفسي ودلالة المستوى العقلي ودلالة المستوى الاجتماعي لهذه الشخصية"[1].

أما القاص فؤاد التكرلي المتحمس لاستخدام العامية في القصة، فيقول"... ولان اللغة ليست بحد ذاتها شيئاً مقدساً، ومن حاجتي إلى محاولة الإتقان في رسم الشخصيات المحلية، لم يخطر لي أن أحجم عن استعمال العامية في الحوار، لا شيء يضاهي الشخصية المحلية الحية، ولا شيء يمنحها هذه الحياة غير لغتها الخاصة"[2].

إن الرد على هذه الحجة سهل فالفن والأدب جزء منه ليس تصويراً حرفياً للواقع، وإنما هو إعادة صياغة لهذا الواقع. أن الأدب تكوين جديد للواقع، يسهم فيه خيال الأديب وإبداعه وفكره وشعوره حتى يظهر الأدب مغاير تماماً للواقع، والنظريات التي كانت يقول إن الأدب محاكاة وانعكاس للواقع، ولى زمانها، والقصة ومثلها الأجناس الأدبية الأخرى إنما هي حكاية حال وليست حكاية لسان، فالمؤلف لا ينطق لسان مقال شخصياته القصصية، بل ينطق لسان حالهم، والواقعية ليست في اللغة وإنما في التصوير النفسي للشخصيات ومدى مطابقة هذا التصوير لواقع الحياة الظاهر منه

---

(١) نقلا عن، في الأدب القصصي ونقده: ٦٥.

(٢) محمد منذر: المسرح النثري، معهد الدراسات العربية العالمية، ١٩٥٩: ٥٧- ٥٨.

والخفي ، والذي تستطيع الشخصيات التعبير عنه أو لا تستطيع ، وليس بمعقول أن يترك المؤلف شخصياته يتحدث كل منها بلسان مقاله الخاص ، والذي يحدث فعلا هو أن المؤلف يعبر بلغته ولسانه ، وكل ما يطلب منه هو أن يأتي تعبيره صادق التصوير لواقع شخصياته[1]. إن "الواقع عند الكاتب الفني ليس مجرد نقل أصم لما هو في الخارج من مسموع ومشهود كما تسمع الاذان وتراه العيون ، بل هو في الحق الشعور بالواقع وتمثله والتعبير عنه بمخيلة المؤلف. وعلى ذلك فان كاتب الحوار بالفصيح يستطيع أن يعبر عن الواقع بمفهومه الجديد تعبيرا صحيحا ، وان كان هذا التعبير في مظهره وصيغته بلغة غير اللغة الرائدة في الخارج. أن صحة التعبير وقوته هنا أتيه من نقل الحق ، واستشعار الروح ، واستشفاف الخصائص التي تتجلى بها حقائق المشاهد وطبيعة الأحداث ومعالم الشخوص. كذلك يمكن رد ما يدعيه المدعون لتسويغ العامية في الحوار. ان ذلك هو السبيل إلى توضيح ملامح الشخصيات إذ تتكلم كل شخصية بلسانها المعبر عن حالتها ، يمكن رد هذه الدعوى بان "ما يترجم إلى العربية من الأعمال القصصية على اختلاف درجاتها يجري حواره بالفصحى ، وفي هذه الأعمال نتوالى شخصيات من فئات شيء تعبر عن خصائصها وأحوالها ، وتكشف

---

(١) محمود تيمور: القصة في الأدب العربي، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت: ٢٠- ٢١.

عن بواطنها ، وكلها تنطق بالعربية نقلاً عن لغتها الأصلية ، وما يكشف عن اختلاف هذه الشخصيات ، ويصور مشاعرها وعقلياتها وأذواقها هو أسلوب التفكير الذي يجلوه الحوار ، كيفما كانت لغته"[1].

أن النقد الذي يجنح إلى تبني العامية في الحوار ابتغاء الملائمة بين مستوى المتكلم ومستوى اللغة التي يستعملها من اجل تحقيق المقدار الأعلى من واقعية الأدب والفن ، اخذ يضعف في الساحة الثقافية العربية في السنوات الأخيرة لأن لا"يعقل أن تنشأ لغة مستوحاة من الواقع لعالم من ورق. أن الكتابة السردية تشكيل لغوي قبل كل شيء. والشخصيات والإحداث والزمان والحيز هي بنات للغة التي بتشكيلها ولعبها توهمنا بوجود عالم حقيقي يتصارع فيه أشخاص تمثلهم شخصيات فمن أحداث((بيضاء)). وإذا استحالت اللغة إلى الفصحى وعامية ، والى شعرية وسوقية في عمل واحد أصاب العمل الفني نشاز. واغتدى ممزقاً مبعثراً يتسم بشيء من الفوضى وربما بشيء من الاضطراب. اللغة انسجام وتناغم ونظام ، واللغة الإبداعية نسج بديع يبهر ويسحر. ولعل الأديب الكبير الذي يعرف كيف يتلطف على لغته حتى يجعلها تتوزع على مستويات ، لكن دون أن يشعر قارئه بالاختلال المستوياتي في نسج

---

(١) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٨: ١٢٨.

لغته ، وذلك بالإبقاء عليها في مستوى فني عام موحد على نحو ما"[1].

لقد بات معروفاً في النقد الأدبي أن الحوار في القصة والمسرحية غير واقعي اعني انه غير مطابق للواقع. نعم قد تكون فقرات منه أو جمل منقولة من الحياة اليومية أما في الجملة فهو جديد من نسج خيال المؤلف لذلك فهو لا يحتاج إلى العامية السائدة في الحياة اليومية ، فضلاً على أن العامية مستوى لغوي يطمس الشخصية ويخفيها أكثر من أن يفصح عنها ويبديها"[2].

وهناك مشكله أخرى تتعلق بالعامية فهي فضلاً عن اختلافها وتعددها حتى في القطر الواحد تكتب كم تنطق. يقول الناقد الجزائري عبد الملك مرتاض:"أن الكتاب الروائيين العرب المستعملين للعامية كثيراً ما يكتبون العامية كما تنطق ، وهذا أمر بشع حقاً. وإنا لا ندري كيف تسمح لهم أذواقهم أن يأتوا ذلك فيعيثوا فساداً في اللغة؟ أن النطق في كثير من اللغات ، ليس هو الكتابة. فالعامي حين ينطق مثلاً شيئاً((شاي)) ، لا يعني إننا نكتب هذا اللفظ كما نطقه ، والحال انه إنما يريد إلى ((شيء)) ، وليس إلى ((شاي)) وتحضر لي عبارة عامية تكثر في الاستعمالات المعتقدائية في الجزائر والمغرب ، حيث أن العامي حين يشاهد فيه ولي من الأولياء من بعيد كثيراً ما يرد عبارة:

---

(١) علي احمد باكثير: محاظرات في فن المسرحية: معهد الدراسات العربية العالمية، ١٩٥٨: ٧٤- ٧٥.

(٢) في نظرية الرواية: ١٣٥ – ١٣٦.

"شي لله ياسيدي فلان" أي: شيئا لله! أي انه يلتمس من الولي اعتقاده ، البركة فيطلب أن يعطيه شيئا منها لوجه الله. فإذا كتبها كاتب في روايته: ((شاي لله)) فذلك يعني انه لم يحترم دلاله العبارة العامية ذات الأصل العربي والتي حرفها النطق العامي"[1].

أما ما يخص عامية قصص يوسف إدريس التي تسربت إلى السرد والحوار فقد هلل باحثون أجانب -بينهم يهود- لهذا الاتجاه في قصص إدريس ، وحاولوا إيجاد تبريرات ووظائف له ، فقال باحث عن حوار إدريس "إما عامي تماما ، وإما يخلط بين العامية والفصحى ، إخلاصاً لمبدأ الواقعية ولكن الحوار يأخذ وظيفة أخرى في الأعمال الأخيرة. فهو هنا ليس ذا طبيعة موظفة لإعطاء معلومات عن الشخص ، ولكنه جزء من لغة مكثفة مستعملة أيضاً في السرد. كما أنه ليس ثمة قطع بين السرد والحوار. الحوار هنا ذو طبيعة رمزية ومكثف بشكل شاعري لحالة من المواجهة الإنسانية المقصدة... وان هذا النوع من الحوار ليس الوحيد السائد في أعمال إدريس الأخيرة ، ولكن يوجد إلى جانبه حوار مكتوب بعامية خالصة والعامل الحاسم في اختيار المستوى اللغوي ليس أمية المتحاورين ، وإنما نمط الكتابة في سياق بعينه ، ووظيفة الحوار في النسيج السردي ، هما اللذان يتحكمان في هذا الاختيار"[2].

---

(١) نقلا عن حسن البنا عن اللغة والتفكيك في القصة والرواية ، نموذج تحليلي من يوسف ادريس، مجلة فيصل، د. سمير، ١٩٨٤ : ١٣٢.

(٢) عن اللغة والتفكيك في القصة والرواية: ١٣٣.

ويقول باحث آخر "أن اهتمام إدريس بالعامية في أعماله الأولى جاء من اهتمامه بتيار الواقعية الاشتراكية وكراهية إدريس للسلطة اللغوية والأدبية في مصر ، ممثلة في مجمع اللغة العربية... وخلفية إدريس الاجتماعية بوصفة واحدا من أبناء الطبقة المتوسطة ، وان فراج إدريس الأدبي ، وشخصيته العملية بما هو طبيب ، يمكن أن يكونا قد أثرا على اختياره اللغوي"[1]. لكنني أرى أن العامية أساءت إلى أدب إدريس فهي أولاً خلقت ازدواجية بدورها جاءت نشازاً فيها ، وهي ثانياً ، جعلت غير المصريين لا يستطون قراءة هذا الأسلوب والاستمتاع به بسبب عاميته المفرطة ، ولعل ذلك جعله في أعماله الاخيره يتراجع عن استخدام العامية.

ثالثاً:

إن القصة المكتوبة كلها بالعامية تعمل على أمتاع القارئ ، كما يقول الروائي المصري يوسف القعيد وقد طبق ذلك في روايته "لبن العصفور"فكيف كانت نتائج هذه التجربة الجديدة؟ الحق أني لم اقرأ هذا النص لأنه اغلب الظن غير متوافر في العراق ، لهذا سأعتمد على قراءة الناقد المصري المعروف الدكتور صلاح فضل للرواية ، وقد قوم الرواية"من منظور فني يغلب جانب الشعرية ومبادئها على الاعتبارات الثقافية التي تنحو إلى مصادرة حق المبدع خوفا على الطابع القومي للأدب ، أو إشفاقاً على اللغة الفصيحة

---

(١) أشكال التخيل، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، ١٩٩٦ : ١.

من سطوة العاميات"[1]. والناقد غض الطرف عن الإشكالية التي يفجرها استخدام العامية في السرد القصصي وهي صعوبة قراءة العامية لأنها شفاهية منطوقة يثير إخضاعها لنمط الكتابة صعوبات جمة في الرقم والقراءة معاً لهذا عالى صلاح فضل نتائج ذلك عند قراءة الرواية إذ بذل جهداً كبيراً في تلقي المنطوق بصرياً وإعادة تمثله مرة أخرى. ثم طرح الناقد سؤالاً: هل أسعفت جماليات العامية الكاتب في تكوين رواية فنية دون أن تضرب الأسس الفنية للرواية في مقتل؟ لأن القص الروائي عملية ثقافية معقدة تتطلب خلق الشخصيات الحية وتناوب الأدوار وهيكلة الزمن وتعدد الأصوات وتنظيم الأبنية السردية لتعطي دلالات مختلفة حيث يتم تشغيل هذه الآليات عبر ذاكرة اللغة الفصحى ومخزونها في هذا الجنس، في حين يحول استخدام العامية في السرد الرواية الفنية إلى مجرد (حدوته شعبية) على اعتبار أن الحدوتة ذات بنية بسيطة مسطحة، أحادية الدلالة، مستوية الزمن، فقيرة اللغة كان اغلب النتائج التي تترتب على اختيار العامية للسرد القصصي سلبياً وفي مقدمتها اختيار الشخصية الراوية ذاتها إذ عندما يتخذ الكاتب راويا مثقفاً أو متوسطاً قادراً على الحديث بالفصحى فان عملية التخيل تلتئم في ذاتها تلقائياً عندما يكتب لأنه يفترض قارئاً يوجه إليه الخطاب المكتوب، أما عندما يختار راوية أميه تتحدث بالعامية فان المفارقة تجعل دائرة التواصل لا تنفلق بسهولة فلا نعرف لمن تتحدث الراوية وما ردود فعله! وفي الوقت نفسه نجد العامية تؤثر سلباً في طبيعة

---

(١) أشكال التخيل، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، ١٩٩٦: ٥٣ - ٦٢.

الخواص الشعرية للسرد ، فالراوية تحاول التفنن في الوصف ، لكنها لا تستطيع أن تمضي بعيداً في هذا التخييل لأن المستوى اللغوي يحد من إمكانية تشغيل شعرية اللغة المعتمدة على المجازات والاستعارات والأوصاف الثقافية ، لهذا تلجأ الراوية كثيرا إلى الأمثال والعبارات المصنوعة ، وهي لوازم شعبية تريح المتكلم الشفوي لأنها تقيم الحوار بينه وبين حكمه الماضي وتضمن له قبول المتلقي الشريك في وراثة هذه الحكمة لكنها لا تتيح للمبدع فرصة إضافة شيء جوهري إليها والرواية اعتمدت على صيغة ضمير المتكلم وهذه الصيغة تجعل عملية التخيل وتكوين الرؤية والتعلق على الأحداث ووصف الشخوص تتم بوساطة الراوي بضمير المتكلم لكن التورط في اتخاذ شخصيه عامية جاهلة محدودة الأفق ليتم السرد بالعامية على لسانها ، جاء قيداً على حرية الانطلاق في التحليل والتعقيب من هنا نجد الكاتب لا يستطيع الالتزام بمستوى وعي الرواية وإلا حرم نفسه من إمكانيات اعتصار المفارقات والملاحظات الفنية واللغوية التي تثري عملية السرد وعلى نحو عام توصل الناقد إلى أن اتخاذ السرد بالعامية كشف عن عدد من النتائج السلبية التي تجعل العامية أداة قاصرة عن تحقيق الإمكانات الإبداعية مهما كانت قدرة صاحب التجربة على تطويقها واختراق حواجزها[1].

---

(١) محاضرات في فن المسرحية: ٧٥- ٧٦.

(٣)

وأخيراً نأتي إلى الحل لقد استقر الرأي عند اغلب الباحثين والنقاد واللغويين على أن اللغة الصالحة للقصة سرداً وحواراً هي اللغة الفصيحة السهلة الواضحة لا تقعر فيها ولا إغراب "إن أصلح أداة لرسم الشخصية وتوضيح ملامحها النفسية وتميزها عن غيرها من الشخصيات هي اللغة المحايدة أي اللغة التي ليست لها صبغة محلية صارخة تطمس تلك الملامح وتقضي على الخصائص وتطبعها مع غيرها من الشخصيات على غرار واحد. واللغة الفصيحة هي اللغة المحايدة التي يستطيع الكاتب القدير أن يتصرف فيها أو يخلق منها ألواناً متنوعة من التعبير تناسب الشخصيات المتنوعة التي يرسمها. إن مثل هذه اللغة الفصيحة المحايدة كمثل الماء الصافي الذي يمكن تلوينه بأي لونِ نريد. فيظهر هذا اللون على حقيقته أما اللغة العامية فمثلها كمثل الماء الملون لا يمكن أن يظهر أي لون جديد على حقيقته. أن الكاتب يستطيع باللغة الفصيحة السهلة أن يصور ما يشاء من الأجواء المختلفة بان ينفخ فيها الروح المحلية الخاصة بشخوصه"[1] ويعز الدكتور عبد الملك مرتاض بين لغة السرد ولغة الحوار فلغة السرد لا تكون بلغة مقامات الحريري ولا

---

(١) في نظرية الرواية: ١٣٣- ١٣٥.

بلغة يوسف السباعي وإحسان عبد القدوس ، ولكن بلغة أنيقة ، ومع ذلك تكون مفهومة وشعرية وتكون بسيطة ورفيعة النسج تكون في متناول عامة القراء الجامعيين لأن هؤلاء يشكلون السواد الأعظم لاستهلاك الأدب بعامة والأدب الروائي بخاصة . أما لغة الحوار فلا ينبغي لها أن تكون هي أيضاً رفيعة عالية المستوى ولا سوقية عامة ملعونة ركيكة إلا إذا كان السياق يقتضي بعض ذلك[1].

إن القصة لابد أن تكتب بالفصيحة تلك اللغة التي ترادفت عليها حقب طوال وأطوار مختلفة حتى انتهت ألينا راسخة الأصول رفيعة البناء غنية الألفاظ والتراكيب فهي بهذا لغة الاستقرار في البيان العربي[2] إن الفصيحة هي لغة التراث والدين والفكر مما يوفر لها إمكانات كثيرة وقدرات تعبيرية خصبة لا تتوافر في العامية وهي اللغة القومية التي تربط بين أقطار الوطن العربي وهذا يجعلها مقبولة عند جميعها وتمتلك الفصيحة إلى جانب ذلك غنى كبيراً في المفردات والصيغ والصور. مما ييسر لها التعبير عن مختلف الحالات والأشياء أن "اللغة العربية الفصيحة بمداها الواسع في مفرداتها وفي أصواتها وفي صفات حروفها وفي دلالتها وفي قواعدها ونحوها وصرفها تهيئ للكاتب فرصاً كثيرة في الاستخدام وفي إيجاد البدائل وفي حسن التعبير"[3]

(١) القصة في الأدب العربي: ١٨.

(٢) سامي عبد الحميد: اللغة العربية الفصحى والعرض المسرحي، ندوة التراث العربي والمسرح، الكويت، ١٩٨٤م: ٥٦.

(٣) نقلا عن الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون: ٧٨.

ولعل أوضح مثال على الاستخدام الناجح للعربية الفصيحة في القصة يتمثل في قصص نجيب محفوظ حيث نجد لغة فصيحة سهلة حية نعبر بيسر عن طبائع الشخصيات وتصور ببراعة الأجواء المختلفة وتصف بإتقان الأمكنة والأشياء ، قال طه حسين عنها أن روعة قصص نجيب محفوظ تأتي من لغتها فهي لم تكتب في اللغة العامية المبتذلة ولم تكتب في اللغة الفصحى القديمة التي يشق فهمها على أوساط الناس وإنما كتبت في لغة وسطى يفهمها كل قارئ لها مهما يكن حظه من الثقافة ويفهمها الأميون إن قرئت عليهم وهي مع ذلك لغة فصيحة نقية لا عوج فيها ولا فساد وقد تجري فيها الجملة العامية أحياناً حين لا يكون منها بدٌّ فيحسن موقعها أو تبلغ منك موقع الرضا[1]. والمعروف أن نجيب محفوظ رد على احد المستشرقين لأنه طالبه بالكتابة بالعامية فقال محفوظ "إن اللغة العامية من جملة الأمراض التي يعاني منها الشعب والتي سيتخلص منها حكما حين يرتقي ، وأنا اعتبر العامية من عيوب مجتمعنا مثل الجهل والفقر والمرض تماما... واللغة العامية حركة رجعية والعربية حركة تقدمية فاللغة العامية انحصار وتضييق وانطواء على الذات لا يناسب العصر الحديث الذي ينزع للتوسع والتكتل والانتشار الإنساني"[2].

وعلى الرغم من ذلك هناك من يعترض على لغة محفوظ.

---

(١) سامي عبد الحميد: اللغة العربية الفصحى والعرض المسرحي، ندوة التراث العربي والمسرح، الكويت، ١٩٨٤م: ٥٦.

(٢) نقلا عن الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون: ٧٨.

صحيح أن ألفاظها فصيحة ، لكن تعبيرها وتركيبها من حيث تأخير الكلمات وتقديمها اقرب إلى العامية لهذا عد الدكتور إبراهيم أنيس ذلك من وجوه النقص في التعبير لأن اللغة ليست مجرد مفردات ولا ما يرد بالمعاجم من ألفاظ بل أن نظام الكلمات شرط أساسي من شروطها ، ولكن لغة نظام معين لا يصح الإخلال به[1] وهناك من يدافع عن ذلك" قائلاً: أن تطويع اللغة العربية للأسلوب القصصي دفع نجيب محفوظ إلى مثل هذه العبارات ذات التركيب العامي[2] ويدافع احمد باكثير عن هذا الاتجاه قائلاً "أن اللغة الدارجة لطول تداولها على الأيام قد اكتسبت من المرونة والحرية ورشاقة التعبير الحافل بالظلال والألوان ما لم تكتسبه اللغة القصصية غير المتداولة ، ولكن السبيل ليس استعمال هذه اللغة الدارجة نفسها في أدبنا المسرحي ولا في أدبنا القصصي على العموم ، وإنما السبيل هو أن تقيس أسلوبها ومنطقها وبلاغتها من حيث التقديم والتأخير وسائر خصائصها الحية المرنة وننقلها إلى لغة كتابتنا الفصيحة الجارية على قواعد الإعراب.

وبذلك تتكون عندنا لغة جديدة تعكس واقعنا ولا تنفصل عن الفصحى. لغة حية متطورة تحفل بالألوان والظلال الخاصة بكل بلد عربي على حده ولكنها مفهومة لجميع الشعوب العربية ولقراء العربية

(١) نقلا عن يوسف نوفل: قضايا الفن القصصي، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٧ م: ٣٢.

(٢) نقلا عن الحوار في القصة والإذاعة والتلفزيون: ٧٨.

في كل مكان[1].

واليكم مثالاً من قصص نجيب محفوظ يعكس خصائص لغته التي صارت أنموذجاً يحتذي ، وهذا المثال من رواية (ميرامار) التي يعتمد سردها على تعدد الأصوات ، إذ يروي وقائع عدة رواة كل من منظوره الخاص:

"الغناء الإفرنجي لا ينقطع ، أقصى ما حكم به علي في عزلتي. ماريانا أخذت حماماً ساخناً عقب عودتها من عند الطبيب ، ها هي تجلس ملفوفة في برنص ابيض ، وقد عقصت شعرها المصبوغ غارسة فيه عشرات المشابك المعدنية البيضاء ، خفضت صوت الراديو إلى حد الهمس لتبدأ هي إذاعتها ، وقالت:

- مسيو عامر: لا شك أنّ لديك مالاً وفيراً؟

فسألتها بشيء من الحذر:

- هل عندك مشروعات؟

- كلا ، ولكن في مثل عمرك-وعمري ايضاً مع الفارق الكبير- لا يتهددنا شيء مثل الفقر والمرض.

قلت والحذر لم يفارقني بعد:

- لقد عشت مستوراً وأرجو أن أموت مستوراً.

- لا اذكر انك كنت مسرفا قط

قلت ضاحكاً:

---

(١) نقلا عن الحوار في القصة والإذاعة والتلفزيون: ٨٠.

- أرجو أن يكون عمر المدخر من نقودي أطول من عمري...

لوحت بيدها باستهانة وقالت:

- الطبيب شجعني هذه المرة فوعدته بألاّ احمل هماً.

- جميل ألاّ نحمل هماً.

- يجب أن نفرح ونلهو عندما تأتي ليلة رأس السنة.

- نعم على قدر ما تسمح قلوبنا.

راحت تهز رأسها في تلذذ وتقول في مناجاة:

- يا ليالي رأس السنة.

فقلت منفعلاً بذكريات بعيدة:

- كم أحبك من كبراء!

- لم اعرف الحب إلا مرة واحدة.

ثم أشارت إلى صورة الكابتن ، وعادت تقول:

- قتله طالب من الطلبة الذين اخبرهم اليوم!........"[1].

فالحوار جاء هنا موجزاً في جمل قصيرة تحمل دلالات ثرة ، وهذه الجمل فصيحة على الرغم من احتوائها على ألفاظ أجنبية شائعة من العامية المصرية ، وهذه الجمل تعبر ببراعة عن دواخل الشخصيات وطبائعها ومواقفها ، مثل" أقصى ما حكم الزمان به علي في غرفتي".

---

(١) علي احمد باكثير: محاظرات في فن المسرحية: معهد الدراسات العربية العالمية، ١٩٥٨.

فالجملة تعكس شعور الراوي وموقفة تجاه الغناء الإفرنجي الذي لا يحبه ، لكنه مضطر إلى سماعه لأن صاحبة البنسيون اليونانية تحبه وتسمعه ، إنها جملة موحية ، ظغطت فيها معان ودلالات عدة ، فأية جمل عامية تستطيع أن تؤدي ما أدته هذه الجملة من معان ، ومثلها جملة "لتبدأ هي إذاعتها" فهي صورة مشحونة بدلالات عدة تشير إلى ثرثرة صاحبة البنسيون وحبها للكلام الكثير وجريها وراء القيل والقال..

وهذا مثال آخر من قصة قصيرة للقاص السوري زكريا تامر (يا أيها الكرز المنسي): وقال أهل الضيعة لأبي فياض:

"قل لعمر إننا ما زلنا جياعاً"

"قل له أن جوعنا قد ازداد"

"بتنا نأكل الحصى"

"حدثه عن القمل الذي يأكلنا"

"وعن النعم الذي نسينا طعمة"

"حدثه عن أمراضنا"

"قل له إننا بحاجة إلى أطباء وادوية"

"ضيعتنا بحاجة إلى ماء نظيف للشرب"

"حدثه عن شوقنا إلى نور الكهرباء"

"كلمه عن الأغا وفعاله"

"نحن نشتغل وهو يحصد"[١].

---

(١) ميرامار: دار القلم، بيروت، ١٩٧٤ : ١٨.

هنا نجد أهل القرية يتمارون مع أبي فياض رسولهم إلى عمر القاسم الذي ترجع أصوله إلى القرية ، وقد عين وزيراً لتهنئته ، وهم يحملونه قضاياهم ليوصلها إلى الوزير الجديد. إنها جمل قصيرة سهلة تتلاءم مع المستوى الاجتماعي والنفسي لهؤلاء القرويين لكنها تحمل الكثير والكثير مما يعنيه هؤلاء من هموم وأزمات ، بلا تكلف أو افتعال. وهكذا تتجلى قدرة الفصحى على التعبير عن نفوس الشخصيات وأجواء القصص ودلالات الأحداث.

نخلص من كل ذلك إلى أن العامية لا تفيد القصة بأي شكل من الأشكال ومثلها الأزدواجية الناشرة (السرد بالفصحى ، والحوار بالعامية) ، وهذا الاتجاه في الكتابة القصصية. كما يرى عبد الملك مرتاض -شر استهوى نفراً من كتاب القصة لأنه يسر عليهم أمرهم ، وذلك إما لأنهم لا يعرفون العربية ، وإما لأنهم لا يحبونها ، فنهضوا خفافاً غير ثقال إلى هذه الكتابة المرفقة المتبذلة المترذلة. أن الحر اللغوي إذا غاب عن العمل القصصي ، غاب منه كل شيء ، غاب الفن وغاب الأدب معاً!!(١)

وكتاب القصة القصيرة والمسرحية الذين استخدموا العامية ، فعلوا ذلك في بدء تكوينهم الأدبي ، قبل أن يتوفر لهم في المران والخبرة ما يمكنهم من الافتنان في أساليب اللغة العربية والتصرف فيها ، حتى إذا مرنت أيديهم عليها واسلت لهم القياد ، تخلوا عن

---

(١) دمشق الحرائق، مكتبة النوري، بدمشق – ١٩٧٨ : ٢٢.

العامية ، واثبت لهم اللغة الفصحى كفاءتها في معالجة الحوار ، وفي تصوير الحياة العصرية بمختلف معانيها وأغراضها ، بل إن بعضهم أسهم بنصيب وافر في وضع أسماء فصيحة لأشياء مستخدمة ، كما فعل محمود تيمور ، لهذا قدر مجمع اللغة العربية جهودهم في هذا السبيل ، واختار المازني ومحمود تيمور وتوفيق الحكيم أعضاء فيه[1].

---

(١) في نظرية القصة: ١٣١.

وجهة النظر على المستوى التعبيري
رواية (ميرامار) لنجيب محفوظ أنموذجا

وجهة النظر والرؤية والتبئير والمنظور مصطلحات تدل على العلاقة بين السارد أو الراوي والوقائع التي يرويها. ((إن المادة القصصية التي تقدم في العمل الروائي لا تقدم مجردة أو في صورة موضوعية تقريرية. وإنما تخضع لتنظيم خاص منبثق من المنظور الذي ترى من خلاله... فهي تقدم من خلال نفس مدركة ترى الأشياء وتستقبلها بطريقة ذاتية تتشكل بمنطلق رؤيتها الخاصة وزاويتها (إيديولوجية كانت أو نفسية)، بالإضافة إلى المنطلق التعبيري الذي يختاره أو يقع له من مستوى الزمان والمكان لكل من احدث الرواية في القارئ))[1].

تتجلى وجهة النظر إذن على مستويات عدة أهمها مستوى الايديولوجيا ومستوى الصياغة التعبيرية والمستوى الزماني والمكاني والمستوى النفسي[2].

سنعنى هنا بدراسة المستوى التعبيري لوجهة النظر. لأن المستوى

---

(١) الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون: ١٠٧.

(٢) سيزا قاسم: بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤: ١٧٧.

لم يلتفت إلية الباحثون كثيرا مثلما التفتو إلى المستوى الايديولوجي والمستوى الزماني والمكاني والمستوى النفسي. أما النص الذي اخترناه فهو رواية((ميرامار)) لنجيب محفوظ ، وذلك لأن الرواية من نوع ((تعدد الأصوات)) حيث يختفي المؤلف والراوي كلي العلم وتأخذ الشخصيات كامل حريتها لتقدم أحاديثها ووجهات نظرها. في هذا النوع من الرواية((سنكون بإزاء مجموعة كبيرة من ((وجهات النظر)) و((الرؤى)) يسبب عدم اقتصار الروائي على تقديم منظورة الروائي المهيمن عبر بؤرة سردية واحدة . بل ملية لخلق مجموعة كبيرة من الشخصيات الروائية التي قد تكون متنافرة ومتقاطعة والتي تكشف بدورها عن مواقف متباينة إزاء العالم الخارجي وبالذات إزاء حدث روائي محدد))(١).

وإذا كانت الأصوات متباينة في رواية ((تعدد الأصوات)) ، ((فمن الطبيعي ألا تأتي الصياغة بمستوى واحد وإنما ينبغي أن تحفل بالتعددية المعبرة عن ((اللاتجانس)) ، ولان تكنيك الأصوات أشبه ما يكون بمسرحية الأحداث عبر انفراد كل صوت بالحكي انطلاقا من(أنا) ، فمن الطبيعي أن تأتي التعددية اللغوية إحياء وتعميقا بحقيقة وجود الـ(أنا) السردية مع كل صوت روائي))(٢).

---

(١) ينظر: بوريس اوسبنسكي: شعرية التاليف، ترجمة سعيد الغانمي وناصر حلاوي، المجلس الاعلى للثقافة القاهرة، ١٩٩٩: ١٥.

(٢) فاضل ثامر: الصوت الآخر، دار الشؤون الثقافة العامة، بغداد، ١٩٩٢: ٢٠ - ٢١.

كذلك((الصوت ينبغي أن يحمل بلا زمات تعبيرية توثق انتماء الطبقي ومستواه الثقافي والبيئي ، وسيكون متميزا بقدر ما يحمل من تميز ، لأن الكلمة تنفذ وتؤثر بقدر ملكات الصوت وتوجهاته الفكرية ، ولان الكلمة في الرواية هي البديل الحقيقي القائم مقام الحياة ، ومن هنا تبرز أهمية تمثل التعدد اللغوي ألقصدي ليتوازى مع مفهوم اللاتجانس الذي تعتمد عليه رواية الأصوات))[1]. أما رواية الصوت الواحد فغالباً تسيطر عليها وحدة الأسلوب وقد ((انتقد (باختين) بشدة أنصار الأسلوبية القديمة الذي كانوا يدرسون الرواية باعتبارها وحدة أسلوبية تقابل ما يدعى عادة بـ((أسلوب الكاتب)) أو فردية أسلوب المؤلف ويرى أن من الخطأ أن تنظر إلى الرواية على أنها مجموعة أساليبها هي أسلوب الكاتب. ويرى أن أسلوب الكاتب يمكن أن يدخل الرواية باعتبارها وحدة تركيبية من الوحدات المختلفة الأخرى التي يتقمصها الأشخاص الروائيون))[2].

أي أن باختين الذي يعد أهم ناقد في العصر الحديث ، عني بالخطاب الروائي ، يرى((أن الرواية تعبر عن رأي في اللغة شبيه برأي غاليو الذي ينفي أن تكون الأرض هي مركز الكون ، وكذلك نفي الرواية وجود لغة مركزية مطلقة. بعبارة أخرى ترفض الاعتراف

---

(١) محمد نجيب التلاوي: الخواص الفنية لرواية الأصوات العربية: حولية كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية، جامعة قطر، العدد العشرون، ١٩٩٨: ٩٠ .

(٢) المصدر نفسه: ٩٠ .

بان تكون لغتها الخاصة المركزية الوحيدة المعبرة لفظا ومعنى عن العالم الإيديولوجي))[1].

إن المستوى التعبيري يمكن أن يكشف بوضوح عن وجهة نظر الشخصية التي ينتمي إليها ، ويتم ذلك ((في تلك الحالات التي يستخدم فيها المؤلف لغة مختلفة لوصف الشخصيات المختلفة أو حيث سيتقيد من شكل أو أخر من الكلام المنقول أو المبدل في وصفه))[2].

وفي الوقت نفسه((يمكن للملامح التعبيرية المختلفة – اعني الوسائل اللغوية الثابتة للتعبير عن وجهة النظر – أن تودي وظيفتين: الأولى أنها تستطيع أن تحدد سمات الشخص الذي ينتمي إليه ذلك الملمح الأسلوبي الخاص. وبذلك يمكن تحديد روية العالم عند الشخصية(أو عند المؤلف نفسه) من خلال التحليل الأسلوبي لكلامه. والثابتة أن الوسائل التعبيرية يمكن أن تشير بدقة إلى وجهة نظر أي شخصية يتبناها المؤلف فيها ينقله من سرد. باستعمال الكلام شبه المباشر (في نص المولف) ، مثلا قد يشير بتحديد دقيق إلى استعمال المولف لوجهة نظر شخصية معنية))[3].

سنركز – في ما يخص المستوى التعبيري في رواية(ميرامار) – على الملامح التعبيرية الخاصة في حديث كل شخصية من

---

(١) فاضل ثامر: الصوت الآخر: ٢٩ .

(٢) المصدر نفسه: ٣٠- ٣١ .

(٣) بوريس اوسبنسكي: شعرية التأليف: ٥٩ .

الشخصيات الأربع التي تقوم بالسرد في الرواية ، المتمثلة في نوع الألفاظ والجمل والتراكيب وما فيها من صور وانزياحات وتناص ومدى ملاءمتها مع الانتماء الطبقي والمستوى الثقافي والفكري للشخصية ، وكذلك تعني بالتسميات التي يعدها أوسبنسكي ركنا من أركان وجهة النظر على المستوى التعبيري ، يقول أوسبنسكي ((إذا عرفنا كيف يشير مختلف الناس إلى شخيصة واحدة ، في العادة ، بأسماء كثيرة لامكن حينئذ أن نحدد أية وجهة نظر قد تبنى المولف في كل حين في أثناء سرده))[1].

هذا وقد ذهب احد الباحثين إلى أن رواية(ميرامار) خالية من التعددية اللغوية((وفي رواية(ميرامار) تنعدم التعلدية اللغوية وتقارب المستوى الثقافي للأصوات الروائية(سرحان البحيري)/حسني علام/ عامر وجدي/طلبة مرزوق/منصور باهي ، ولم يشذ عن هذه المجموعة إلا الإقطاعي الصغير الجاهل(حسن علام) واكتفى(نجيب محفوظ) بالحفاظ على لازمة تعبيرية تنم عن استهتاره (فركيكو) التي كان يرددها مع كل انطلاقة لتتم عن غرائزه))[2]. لكن هذا الكلام يفتقر إلى الدقة لأن المستوى الثقافي والفكري للأصوات الروائية متباين ، الأمر الذي يودي إلى فروق في استخدام اللغة تنم عن روى مختلفة كما سيتضح في الصفحات المقبلة.

---

(١) شعرية التأليف: ٢٥ .

(٢) المصدر نفسه: ٢٦ .

(١)

عامر وجدي أول المتحدثين وآخرهم في الرواية ، وهو صحفي قديم في الثمانين ، كان من أنصار حزب الوفد ، ذو حس صوفي ونظرة عقلانية إلى الوجود بعد أن عركته السنين والتجارب ، وهو يجد لذة كبيرة في تذكر الماضي وأمجاده التي لم يبق لها اثر في الحاضر. ولنر بعد ذلك هل عكس المستوى التعبيري ، أي أسلوب الشخصية ، نظرة عامر وجدي إلى العالم ، وطريقة تفكيره ومستوى وعيه؟

يفتح عامر وجدي حديثه بجمل ذات ملامح شعرية فرحة وسعادته بوصوله إلى الإسكندرية بعد غيابه عنها عشرين عاما ، وهي مسقط رأسه وموطن ذكرياته ثه هي الآن ملاذه الوحيد في الدنيا حيث ينسبون(ميرامار) وصاحبته السيدة اليونانية التي لم يبق له من المعارف في الحياة سواها ، فهو يحلم أن سيتقر في هذا المكان مدى الحياة ، إذن فهذه الجمل الشعرية ((الإسكندرية أخيرا. الإسكندرية قطر الندى ، نفثة السحابة البيضاء ، مهبط الشعاع المغسول بماء السماء. وقلب الذكريات المبللة بالشهد والدموع))[1]. في حديث السارد. طبيعية ومبررة يقتضيها الموقف(الفرح والغبطة

---

(١) محمد نجيب التلاوي: الخواص الفنية لرواية الأصوات العربية: ٩٦ .

بالوصول إلى الإسكندرية) ، وتتلاءم مع المستوى الثقافي للسارد الذي هو صحفي قديم ومثقف وسياسي وذو نزعة صوفية. لكن مثل هذا الطابع الشعري يأتي في كثير من روايات نجيب محفوظ عاماً يكاد يسود أغلب مواقف الرواية ، اعني انه يأتي سمة من سمات أسلوب المؤلف وليس من سمات أساليب شخصيات الرواية. وهذا الطابع الشعري. حدد أركانه رجاء النقاش ، وهي سرعة الإيقاع ، فالجمل قصيرة جدا وسريعة جدا ، ليس هناك اي نوع من البطء والاستطراد أو البحث عن التفاصيل ، والايجاز الشديد ، في الوصف والحوار معا ، فالكلمات قليلة لكنها شفافة ، غنية بالمعاني والافكار...[1]. ومن اهم اللازمات التعبيرية التي تشيع في أسلوب عامر وجدي التعابير الدينية فهو يردد إما في خاطره آيات من القرآن الكريم ((وأخيراً أغمضت عيني فتردد في خاطري: كل من عليها فان، ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام ، فبأي آلاء ربكما تكذبان))[2]. أو يتلو آيات قرآنية ، كما يفعل في ختام الرواية عندما يودع زهرة اثر رحيلها عن البنسيون((وكعادتي لدى جيشان الصدر هرعت إلى سورة الرحمن فرحت أتلو: الرحمن علم القرآن ، خلق الإنسان. علمه البيان ، الشمس والقمر بحسبان ، والنجم والشجر يسجدان. والسماء رفعها ووضع الميزان. ألا تطغوا في

---

(١) ميرامار، مكتبة مصر، القاهرة، ط١، ١٩٦٧: ٧.

(٢) بين الرواية والشعر، والبيضة والدجاجة، مجلة الوطن العربي العدد ١١٩، ١٩٩٩: ٤٣- ٤٤ .

الميزان. واقيموا الوزن بالقسط ولا تخسروا الميزان والأرض وضعها للأنام فيها فاكهة والنخل ذات الأكمام والحب ذو العصف والريحان. فبأي آلاء ربكما تكذبان))[1]. في الوقت نفسه يستخدم في حواره عبارات دينية:

قالت وهي تتنهد وقد لمحت لأول مرة طاقم أسنانها:

- كان ينسبون الساد!

فقالت مواسيا:

- سبحان من له الدوام:[2]

كما تردد في حواره صيغ الدعاء:

خفت أن تكلمت أكثر أن أحرج مشاعرها فسألتها:

- هل يحبك؟

فاحنت رأسها بالإيجاب فقلت:

- ليحفك الله ويسعدك[3]

وكل هذه اللازمات التعبيرية تشف عن جانب من شخصية عامر وجدي ، يتعلق بإيمانه وعلاقته بالدين ، ولكن مع ذلك تظل عنده الحيرة التي تشعر بها النفوس الحساسة أمام الوجود فنجده يردد ، في نفسه((وان الأوان فدفعت بقاربي المضطرب إلى بحر الأنغام والطرب. يعلمني التوافق والتوازن في بناء ترعاه عين الحب والسلام.

---

(١) ميرامار: ٨٣.

(٢) المصدر نفسه: ٢٧٩.

(٣) المصدر نفسه: ١٢.

وان يصهر عذاباتي في نغمة تنعش القلب والعقل بجمال البصيرة. وان يكسب الشهد المصطفى على عناد الوجود))[1]. فهنا نجد ألفاظا وتعابير تنتمي إلى المعجم اللغوي الصوفي ، كذلك تشيع في حديث عامر وجدي الجمل الإنشائية من تعجب وطلب ونهي ، مما يشكل أسلوب النصح والإرشاد ، ومثل هذا الأسلوب يتلاءم والمستوى النفسي والفكري لشخصية عقلانية وذات تجارب عميقة وطويلة في الحياة قلت:

-لنترك أحزاننا لزمن يبري الحديد ويفتت الحجر ، ولكن عليك ان تفكري في مستقبلك الحق يا زهرة أن المرأة لم تعد تريدك.

فبادرتني بشدة

-لا يهمني ذلك

-ماذا أعددت للمستقبل؟

قالت وهي ترنو إلى الأرض ما تزال:

-كالماضي تماما حتى أحقق ما أريد

-تنسمت في قولها عزيمة ردت إلي الروح فقلت :

-حسن أن تواصلي تعليمك وان تتدربي على مهنة[2]

والصورة الفنية بدورها تظهر في أسلوب عامر وجدي ، وظهورها يأتي طبيعيا في خطاب شخصية صحفية عرفت بالبلاغة((...انك

---

(١) ميرامار: ٦٥.

(٢) المصدر نفسه: ٥٥.

ياعزيزتي في الخامسة والستين رغم أن الروعة لم تسحب منك جميع أذيالها...))[1] أما المستوى التعبيري للشخصيات التي يحكي عنها عامر وجدي في سرده ، فتبدو فيه التسميات التي تعبر عن وجهات نظر هذه الشخصيات إذ أن ((في الأعمال الأدبية قد تطلق على شخصية ما أسماء مختلفة متعددة ، أو يشار إليها بألقاب كثيرة))[2]. فطلبه بك مرزوق الارستقراطي ، ومن الأعيان الكبار ، يطلق على وجدي تسمية(الثعلب) لأنه يراه يتحدث عن آرائه بصدق وصراحة ، ولا تتفق هذه الآراء مع آرائه ، فيظن أن عامر وجدي يراوغ فيها[3]. كما يطلق على (زهرة) تسمية (الفلاحة) وهي التسمية التي يطلقها الارستقراطيون على الطبقات الشعبية في مصر ، تعبيرا عن احتقارهم لهذه الطبقات وتعاليهم عليها[4]. وفي الوقت نفسه يطلق(سرحان البحيري) لقب (دون جوان) لأنه يراه يتنقل بين النساء ويعشق كل يوم امرأة[5] ، وقد تأتي التعددية اللغوية عند الشخصيات مثيرة للضحك ، ومصدرا للفكاهة ، كما يجري عادة في المسرح الكوميدي ، فمثلا يخاطب احد الزعماء الوطنيين عامر وجدي قائلا:

---

(١) ميرامار: ٢٧٢.

(٢) المصدر نفسه: ٩.

(٣) بوريس او سبنسكي: شعرية التاليف: ٣٥.

(٤) ينظر: ميرامار: ٤٨ .

(٥) المصدر نفسه:٤٧ .

- أنت كلب الأمة الخافق.

كان رحمة الله ينطق القاف كافا وسمع بها الزملاء القدامى من رجال الحزب الوطني فكانوا كلما رواني صاح صائحهم (أهلاً بكلب الأمة)[1].

وهكذا نجد الملامح التعبيرية في أسلوب عامر وجدي وأساليب الشخصيات التي يروي عنها ، متميزة وتتلاءم مع المستوي الثقافي والنفسي والانتماء الطبقي لهذه الشخصيات.

---

(١) ميرامار: ٧٢

(٢)

والمتحدث الثاني في الرواية هو حسني علام ، وهو إقطاعي صغير من أعيان طنطا ، ينظر إلى العالم نظرة حسية ، انه يقدم لنا في حديثة الجانب الحسي البصري الذي يعرضه لنا عقل يهرب من قيود العقلانية ، فهمه الأول إشباع حاجاته العضوية ، وهو لذلك يرى نفسه مركز العالم الذي ترد ، وتكتسب غايتها منه وتحقق كينونتها به ولا يهتم بالربط بين الأشياء كما لا يعنيه أن يضفي عليها أي منطق[١]. يفتتح حسني علام حديثة بلازمة تعبيرية يرددها دائما وهي: (فريكيكو لا تلمني)[٢]. ونلاحظ (أن حسني علام كان يردد هذه اللازمة... من حين لأخر في حديثة المنطوق أو حديثة الصامت في الوعي الباطن ، وقد يكون ترديدها في أوائل المشاهد أو اخوتيهما أو فيهما معا ، ويغلب على الظن أن نجيب محفوظ قصد منها إعطاء إيحاء قوي بتركيبته النفسية والسلوكية من حيث ولعة باللذة وانطلاقة وراء المتعة ، متحللا من كل الضوابط الأخلاقية

---

(١) ميرامار:١٣.

(٢) صبري حافظ: تناظر التجارب الحضارية وتفاعل الرؤية الابداعية ، دراسة في تاثير(الصخب والعنف) على الرواية العربية ، مجلة فصول المجلد الثالث ، العدد ، ١٩٨٣ : ٢٢٦ ٢٧- ميرامار:٨٧ .

والوطنيـة))[1]. فهـذه الجملـة المفضـلة عنـد حسـني عـلام ليسـت إلا تجسـيدا لفظيـا لحالـة التحريـر مـن الـوعي واللـوم معـا ، ولاتجاهـه للامسؤول من الحياة ولضعف قدرتـه على أن يعقل العالم فهو يـراه مجرد مثير واستجابة ، مجرد خليط من خليط مـن الصـور البصـرية والسمعية[2].

يعد هذه اللازمـة التعبيرية ، في مستهل حديثة ، يصـف حسـني عـلام البحـر والغرفـة التـي يطـل منـها عليـه ، في فنـدق(سيسـل) في جمل يرى الناقد صبري حافظ أنها جمـل مثـل((البحـر يمتـد تحتـي مباشرة)) و((أما الغرفة فتنطبع بسحنة كلاسيكية تـذكرني بسـراي آل علام بطنطا ، لذلك أضيق بها)) ، تتحرك فيها الأشياء بلا منطق أو ترابط كأنها مرئية عبر أحداق طفـل لا يعـي مـا وراء حركتـها[3]. لكي أرى أنها خلاف ذلك ، فحركـة الأشياء منطقيـة فيهـا ، لاشـي فيها غريـب ، لكـن الغريـب فيهـا أنهـا لا تـتلاءم مع المستوى الثقـافي لقائلها ، فحسني علام غير مثقف ولا تعليم عنده وسـبب لـه ذلـك عقدة نفسية تؤثر تـأثيراً كـبيرا في شخصيته وسلوكه ، والـدليل علـى ذلك ما يقوله بعد هذه الجمل((وقد غرب مجـد. الريـف وجـاء عصـر

---

(١) شفيع السيد اتجاهات الرواية المصرية من الحرب العالمية الثانية الى سنة ١٩٦٧ دار المعارف بمصر، ١٩٧٨ : ٢٧٨.

(٢) صبري حافظ: تناظر التجارب الحضارية وتفاعل الرؤية الإبداعية: ٢٢٦ ، ٢٩- ٣٠.

(٣) المصدر نفسه: ٢٢٦.

الشهادات يحملها أبناء السلفة ، حسن لتكن ثورة ولتدككم دكاً ، أني أتبرا منكم سأنشي عملا أتبرا منكم يافتاب العصور البالية ، فريكيكو لاتلمني))[1].

إذن كيف يستخدم هذا القائل هذه الصفة(سحنة كلاسكية) التي لا يعرفها إلا مثقف ومطلع على الآداب والفنون والمذاهب الادبية ، فهي لا توافق مع المستوى الثقافي للقائل ، وتدل على أن نجيب محفوظ قد تخطى المستوى التعبيري للشخصية وفرض عليها مستواه التعبيري ، وبذلك تخون الكتابة الروائية رؤيتها السردية ((الرؤية مع)) على حد التعبير محمد عز الدين التازي[2]. ومثل هذا التناقض بين الملامح التعبيرية والمكونات المعرفية للشخصية كثيرا في حديث حسني علام ، ولاسيما في النصوص الوصفية ففي وصفه لاحدى جولاته في سيارته وهو يبحث عن المتع الجنسية ، يقول((وانطلقت بالسيارة إلى الازاريطة فالشاطبي فالابراهمية... الخ في سرعة خاطفه استجابت لها أعصابي المتوثبة. اخترقت هواءً نشيطاً لطيفا منعشا تحت سماء ظللها الغمام وبدا الكورنيش المحفوف بزرقة البحر نظيفا نقيا ، وقد تطهر من عرق المصفين وصخبهم))[3]. حيث وردت صفات وأفعال لا يستخدمها إنسان ذو

---

(١) ميرامار: ٨٨ .

(٢) نفسه: ٩٦.

(٣) السرد في روايات محمد زفزاف، كتاب الجيب، دار الشؤون الثقافية العامة – دار النشر المغربية، د. ت: ١٣٢.

نظرة حسية مادية في كلامه لأنها ذات دلالات نفسية تتنافى مع طبيعته وتكوينه ، فهذه الأوصاف (هواءً نشيطاً منعشا... نظيفا نقيا)) يدرك معانيها ودلالاتها وتتردد في معجمه اللغوي ، من يكون إحساسه عميقا بالحياة ونظرته إلى الحياة روحية ، عاشقا للطبيعة كالشاعر والفنان والمتصوف ، مثل ذلك((تطهر من عرق المصيفين)) ، فالطاهر هو النقي والبرئ من العيوب والنواقص ، النزية الشريف... الخ فكيف يستعمل مثل هذا الفعل من تكون نفسه غارقة في أوحال واللذة الحسية الرخيصة ، كذلك لفظة (الصخب) لا ترد إلا عند من يعشق الهدوء والسكينة والسلام يتذكرها كلما وجد صخبا هنا وهناك.

وفي الوقت نفسه نلمس هذا التناقض في الصور التي تلوح في حديث حسني علام مثل((مررت أمام مقهى الميرامار القائم أسفل العمارة فتذكرت جلوسي به مع عمي في الأيام الخالية ، وقبل وقوع الكارثة كان يذهب إليه في الاصائل ليدخن النار جلية فيجلس متلفعا بعباءته الخفيفة كملك متنكر في ثياب العامة يتوسط مجموعة من الشيوخ والنواب والأعيان...))[1]. فهذه الصورة ((كملك متنكر في ثيابه العامة)) يمكن ان تفرزها مخيلة من قرا حكايات((الف ليلة وليلة)) حيث تشيع صورة الخليفة هارون الرشيد وغيره ممن كانوا يتنكرون في ثياب العامة ويختلطون بعامة الشعب

---

(١) ميرامار: ٩٦.

لدوافع مختلفة ، في حين يبدو حسني علام في الرواية بعيدا عن القراءة والثقافة.

لكن هذا لا يعني أن الملامح التعبيرية جميعها في حديث حسني علام تتناقض مع مستواه الثقافي والفكري ، فهناك ملامح تعبيرية تتلاءم مع هذا المستوى وتعبر بدقة عن وجهة نظر الشخصية وإيديولوجيتها وأهمها ما يخص التسميات ، فهو يستخدم تسميات تنطلق من معايير طبقته الاجتماعية ونظريته الحسية والنفعية إلى العالم وعقده النفسية فيسمى(زهرة) عندما لا يستطيع أن ينالها ((روث الجاموسة)) لأنها قروية ومن أصول فلاحية[1] ، ويسمى ثورة ثورة ٢٣ يوليو في مصر((الكارثة)) ، كما يسعى إلى السخرية من عامر وجدي وإطلاق التهم عليه عندما يجده صاحب فكر ومبادئ ونظرة عميقة إلى الحياة ، بتسميات يطلقها عليه تربحه شخصيا وتجسد وجهة نظره فيه((ومن عجب انه لم تنشا مودة بينه(منصور باهي) وبين احد سوى((قلاوون الصحافة)) مما جعلني اقطع بان العجوز الأعزب لوطي سابق!))[2]. انه يسمي عامر وجدي ((قلاوون ((قلاوون الصحافة)) وهو قائد عسكري من المماليك البرجية ، نهض بعبء الوصاية على ابن بيبرس ، لكنه بعد فترة قصيرة خلع الابن واستقل بالحكم من دون سيده الصغير في أواخر القرن الثالث

---

(١) ميرامار: ١٣٠.

(٢) المصدر نفسه: ٩٦.

عشر الميلادي[1] أي انه يرى في عامر وجدي المكر والدهاء وفي الوقت نفسه لا يستطيع أن يفهم سر العلاقة الروحية التي تستند إليها المودة التي تربط بين عامر وجدي ومنصور باهي فيسمس عامر وجدي(لوطي سابق). منصور باهي المذيع في إذاعة الإسكندرية هو المتحدث الثالث في الرواية ، وهو شاب مثقف كان ينتمي إلى تنظيم يساري تركه بضغط من شقيه الكبير الضابط في الشرطة ، وكان يحب زميلة له في الجامعة لكنها تزوجت من((فوزي)) احد المنتمين إلى التنظيم وأستاذ مساعد في الجامعة ، إلا انه وجماعته يعتقلون ويتهم(منصور) بأنه الذي وشى بهم. لهذا كله نجد (درية) عندما تنال حريتها من زوجها المعتقل ، وتصبح مستعدة للزواج من (منصور) حبيبها القديم يتراجع ويزهد فيها وتنتهي العلاقة بينهما ، فهو شديد الضعف وشديد السلبية يعجز عن التعامل بفاعلية مع المأزق الذي وضع نفسه فيه ، ذلك لأن بحثه المحموم عن هويته لايحقق له التوازن العقلي أو النفسي ، ولا يجهز على التناقض الحاد ماضيه المؤثق والحاضر الكئيب ، فيكشف عن إحساس بالعجز والعزلة والشعور بالاغتراب والسير في طريق تدمير الذات[2].

لهذا كله وجد الباحث الأسلوبي سعد مصلوح ، عند تطبيقه معادلة بويزمان القائمة على قياس نسبة الأفعال إلى الصفات في

---

(١) ميرامار: ١٢٥.

(٢) كارل بروكلمان: تاريخ الشعوب الاسلامية ، ترجمة امين فارس ومنير البعلبكي، دار العلم للملايين – بيروت ط٨ – ١٩٧٩ : ٣٦٨ .

الأسلوب ، ورمز إليها بأحرف(ن ف ص) ، على رواية(ميرامار) ، وجد زيادة ملحوظة في هذه النسبة ، أي أن الأفعال تزيد على الصفات ، في أسلوب(منصور باهي) ، وذلك لأن ((الكلام الصادر عن الإنسان الشديد الانفعال يتميز بزيادة عدد الكلمات الحدث على كلمات الوصف ويصحب ذلك بالضرورة زيادة نسبة(ن ف ص))[1]. و(منصور باهي) –كما عرفنا– شخصية متأزمة((فقد كان تكوينه غريبا وحساسا ومعقدا ، انه رجل ولكن في تكوينه الجسمي والنفسي أيضاً اقرب ما يكون إلى رقة النساء وضعفهن))[2].

ومن الملامح والظواهر التعبيرية ، في حديث منصور باهي ، شيوع ألفاظ ومصطلحات التنظيمات اليسارية التي ينتمي إليها منصور باهي ، في لغته ولتنظر إليه كيف يصف ما أثاره فيه مرائ طلبه مرزوق الارستقراطي ((استرقت نظرات إلى طلبة مرزوق ، ولم يقرا معانيها احد ، اجل عاودتني ذكريات حميمة ، أحلام دموية طبقية ، كتب وتجمعات بنيان من الأفكار راسخ الأساس راعني ترهله وانكساره ، وحركات شدقيه وقبوعه فوق معقدة في استلام ، وتودده إلى الثورة بلا إيمان وكأنه لم يكن من السلالة التي شيدت قلاعها من اللحم والدماء... وأخيرا جاء دوره ليمارس النفاق

---

(١) صبري حافظ: تناظر التجارب الحضارية وتفاعل الرؤية الابداعية: ٢٦-٢٢٧.

(٢) الأسلوب – دراسة لغوية وإحصائية ، دار البحوث العلمية ، القاهرة ، الكويت، ١٩٨٠: ١١٦ .

بعد أن خلف مجده المتهدم الذابل أمة من المنافقين وما حسني إلا جناح من النسر المهيض، لكنه جناح مازال ولا يخلو من قدرة على الطيران))[1]. فهذه التداعيات في ذهن منصور تزخر وصور مثل ((أحلام دموية، صراعات طبقية... السلالة التي شيدت قلاعها من اللحم والدماء))، تكشف بوضوح عن وجهة نظر الإيديولوجية فالطبقات القديمة لازالت فيها حياة وهي تتربص بالثورة والاشتراكية والانقضاض عليها.

كذلك تبدو مثل هذه الألفاظ والصور في لغة أصحاب منصور:

فسألني جاد:

وماذا أيضاً؟

-هل شاهدت فلم مترو الجديد؟

ابتسم ثم قال:

-فكرة. فلنشاهد فلما رأسمالياً[2].

فمثل هذا الوصف(رأسماليا) كان شائعا في لغة المنتمين إلى التنظيمات اليسارية في الستينات من القرن الماضي ولشدة معاناة منصور ومشاعره العميقة والغريبة، زخرت لغته بتراكيب قوية فيها صور حية وطباق ومقابلة لتجسد هذه المعاناة والمشاعر ((لبثت منفعلا بالسعادة والإكبار وأنا منفرد بنفسي في الحجرة المنفعة، كان

---

(١) الأسلوب – دراسة لغوية وإحصائية، دار البحوث العلمية، القاهرة، الكويت، ١٩٨٠: ١١٩.

(٢) ميرامار: ١٤٩.

المطر يهطل وهدير الأمواج يتتابع في دفعات مدوية متقطعا راطنا بلغته المجهولة ثم مضى الانفعال يهدا وينخفض ويبرد حتى انداح في مستنقع من ماء أسن بغشاء زبد الكآبة... أن الصعود يذكر بالهبوط والقوة بالضعف ، والبراءة بالعفن والآمال باليأس))[1].

---

(١) ميرامار: ١٤٥.

(٣)

أما المتحدث الأخير سرحان البحيري ابن الطبقة الجديدة في مجتمع الثورة يعمل وكيلا لحسابات شركة الإسكندرية للغزل ، وعضو في الاتحاد الاشتراكي شخص برجماني قصير النظر. لا يهتم إلا بذاته ولا يعيا بمشاعر الآخرين أو بمصالحهم ، إذ يراهم أما كأدوات لتحقيق مارية أو كعقبات في طريقه إلى((الهاي لايف)) التي يحلم بها يتمثل معنى الحياة عنده في امتلاك فيلا وسيارة وامرأة ، وعندما يخفق في تحقيق ما يريد وتكشف جرائمه ينتحر[1].

تأتي الملامح والقسمات التعبيرية في حديث(سرحان البحيري) مجسدة فكرة البرجماتي ونظرته النفعية والحسية إلى الناس والعالم وتؤكد هذه الحقيقة السطور الاولى التي يستهل بها حديثه((هاي لايف ، معرض أشكال وألوان مثير للشغب ، شغب البطون والقلوب ، موجة هائلة من الأنوار الباهرة تسبح فيها قدور فواتح الشهية ، العلب الحرفية والمسكرة ، اللحوم المقددة والمدخنة والطازجة ، الألبان ومستخرجاتها ، القوارير المضلعة والمنبسطة والمبططة والمترعة بشتى الخمور من مختلف الجنسيات لذلك تتوقف. قدماي بطريقة أوتوماتيكية امام كل بقاله يونانية ، وهواء

---

(١) ميرامار: ١٦٨.

الخريف بلفحني بنسماته الشتوية ، وعيناي ترنوان إلى الفلاحة بين الزباثن))[1]. نجد ألفاظاً وأوصافاً وصورا حسية ينقل بها ما يلفت نظرة في الحياة ، وما يحب من لذات حسية بالمأكل والمشرب والجنس. أي أن هذه ألفاظ والجمل تعبر بدقة عن وجهة نظر ، حتى جمال الطبيعة يرى فيه دلالات ومعاني حسية جنسية ، في حين أن جمال الطبيعة عادة يثير في نفوس الشخصيات السوية والبراءة والوداعة والطهر. أن اغلب الصور التي ترد في كلامه ، والتي يوضح بها ما يريد أن يقوله ، وتنتمي إلى عالم الحس ، وهو العالم الوحيد الذي يعرفه ويخبره جيدا ((قطبت فتجمع الغضب بين حاجبيها كما يجتمع ماء المطر في نقرة مطينة))[2] لكننا نلقي أحيانا في حديثه صورا غير حسية ، ومستمدة من عالم المعنويات ، العالم الذي لا يعرفه سرحان ولا يألفه ((كان الطوار مكتظا بالخلق والهواء يهب منعشا حاملا رائحة البحر ، وهالة ضخمة من القطن المندوف تغشى القبة فتضفي على الجو لونا ابيض ناعسا كبهجة الرضى))[3]. فبهجة الرضى لا يمكن أن يعرفها شخص شهواني مثل سرحان البحيري. أن هذه البهجة تكون مألوفة عند المثقف والفنان والمتصوف...الخ ، في هذا الموقف نفسه ، تأتي صورة تنسجم وشخصية سرحان الحسية لأنها صورة حسية ((وقلت لنفسي أن

---

(١) صبري حافظ: تناظر التجارب الحضارية: ٢٢٧ – ٢٢٨ .

(٢) ميرامار: ٢٠٣.

(٣) المصدر نفسه: ٢١٢.

الخسارة قد نشبت ، وشاع في نفسي سرور السائل العذب الذي يخالط الريق بعد مضغ الفول الأخضر البكر الطازج المقطوف لتوه من الأرض الخضراء))[1].

وفي الوقت نفسه نجد ألفاظاً في حديث سرحان ، تبدو غريبة في معجمه اللغوي ، مثال ذلك لفظة (طوبى) ((وعيناي ترنوان إلى الفلاحة بين الزبائن أمام الطاولة. طوبى للأرض التي غدت وجنتيك ونهديك))[2] ، فلهذه اللفظة ظلال ودلالات دينية وردت في الكتب السماوية ، وتعني كل مستطاب في الجنة من بقاء بلا فناء ، وعز بلا زوال وغنى بلا فقر ، ولا يمكن أن يعرفها إنسان برجماني مثل سرحان.

كما يلفت نظرنا في حوار سرحان ، الألفاظ الأجنبية التي يستخدمها ، ليتظاهر أمام الناس بأنه متحضر ومثقف ليخدع الناس ويحقق مصالحه ومآربه:

.... وهي تقول:

- اتفقت مع جارتنا المدرسة... ما رأيك؟

انه لحدث. أوشكت لحظة على الضحك ولكن سرعان ما أخذت به فقلت بحماس:

- برافو: برافو زهرة[3].

---

(١) ميرامار: ٢١٢.

(٢) المصدر نفسه: ٢١٢.

(٣) المصدر نفسه: ٢٠٣- ٢٠٤.

أما التسميات عند سرحان فهي بدورها تعبر عن وجهة نظر في الناس والعالم ، فمثلا يسمي عامر وجدي((مومياء))[1]. لأن عامر وجدي لا يمكن أن يحقق لسرحان أي غرض ومصلحة لهذا فهو ميت في نظرة لا نفع فيه.

وهكذا وجدنا في المستوى التعبيري لكل من الشخصيات الأربع عامر وجدي ، وحسني علام ، ومنصور باهي ، وسرحان البحيري الذين قاموا بسرد ما دار في بنسيون (ميرامار). كل من وجهة نظره ، قدرا من التعددية اللغوية تمثل في ظواهر وملامح تعبيرية خاصة ، جاء بعضها منسجما مع المستوى الثقافي والفكري والانتماء الطبقي للشخصية ، في حين جاء بعضها الأخر مخالفا لذلك. وهذا بلا شك اثبت أن هذه الرواية التي هي من روايات ((تعدد الأصوات)) حققت((اللاتجانس)) على مستوى الأصوات (اختلاف في وجهة النظر من حيث المستوى حيث المستوى الإيديولوجي والنفسي). وعلى المستوى التعبيري (ظهور اختلافات في الملامح والقسمات التعبيرية).

---

(١) ميرامار: ٢٣٨ . وينظر: المصدر نفسه: ٢٠٩.

الفصل الثاني

في القصة الشعرية

السرد في شعر الزهاوي

مقدمة :

عرفت القصة على نحو ساذج قريب من الحكاية في الشعر العربي القديم ، ولفتت أنظار الباحثين في شعر امرئ القيس وعمر بن أبي ربيعة ، ولكنها نمت وتطورت في الشعر العربي الحديث بتأثير الاتصال بالآداب الغربية.

برزت القصة الشعرية على نحو ناضج ولافت للنظر في شعر خليل مطران(١٨٧٢ - ١٩٤٩) ، وقد تضمن الجزء الأول من ديوانه الصادر في ١٩٠٨ طائفة من القصص الشعرية. لهذا عده الباحثون رائد القصة الشعرية في الأدب العربي الحديث ، ورأوا في قصصه الشعرية أهم ما ساهم به من منجزات شعرية[1].

أما جميل صدقي الزهاوي(١٨٦٣ - ١٩٣٦) فقد شرع ينظم القصة الشعرية في الحقبة نفسها التي ظهرت فيها قصص مطران ، فقد ضم ديوانه "الكلم المنظوم" الصادر في عام ١٩٠٨ مجموعة من القصص ، وربما سبق الزهاوي مطران في هذا الميدان ، إذ أن في

---

(١) ينظر: انس داود: رواد التجديد في الشعر العربي الحديث: ٤٩.

الديوان قصتين هما "ذكاء" و"سلمى المطلقة" مؤرختين في(١٣٢٣هـ- ١٩٠٥ م). ثم صدر ديوان الزهاوي(١٩٢٤) ، وفيه قسم سماه "الحديث شجون" تضمن طائفة من القصص الشعرية بلغت إحدى عشرة قصة.

لكن الزهاوي لم يحظ بالشهرة التي حظي بها مطران في نظم القصة الشعرية ، فقد عني النقاد والدارسون بإبراز هذا الجانب في إبداع مطران ، لكنهم لم يعنوا —إلا قليلاً- بالجانب نفسه في إبداع الزهاوي ، فقسم من الباحثين الذين درسوا شعر الزهاوي اغفلوا كلياً هذا الجانب في شعره ، ووقف باحثون آخرون وقفة قصيرة عنده ، كما فعل الدكتور ناصر الحاني[1]. ووقف مهدي العبيدي[2] وقفة أطول عند قصص الزهاوي وحلل بعضها ، لكن الدراسة تنقصها الموضوعية بسبب الموقف غير الموضوعي الذي وقفه الباحث ، على نحو عام ، من شعر الزهاوي وفي الجملة لم توف قصص الزهاوي حقها من الدراسة والتقويم ، من هنا كان منطلق هذا البحث الذي يهدف إلى دراسة هذه القصص وتحليلها وبيان خصائصها وتقويمها تقويماً موضوعياً.

كتب الزهاوي هذا اللون من الشعر متأثراً بما قرأه في الآداب الأوربية مترجماً إلى اللغة التركية التي كان يجيدها ويقرا بها. فهو يقول "قرأت بالتركية ترجمة البساء لفيكتور هيجو في مجلدين

---

(١) محاضرات عن الزهاوي: ٤٤- ٤٦.

(٢) حقيقة الزهاوي.

ضخمين فأعجبتني وأبكتني. وقد قرأت مئات من الروايات المترجمة إلى العربية والتركية ، وكان بعضها في منتهى الجودة ، ولا أتذكر الآن أسماء مؤلفيها غير أناتول فرانس وشكسبير وغوته والكسندر دوماس وتولستوي وقليل غيرهم"[1].

ومما جعل الزهاوي يكتب القصة الشعرية فضلاً عن تأثره بالآداب الغربية ، انه رأى القصة وسيلة ملائمة وأداة صالحة للدعوة إلى الإصلاح والتعبير عن أفكاره الاجتماعية والسياسية ، ومحاربة الظلم والآفات الاجتماعية المقيتة.

وفي الوقت نفسه دعا الزهاوي إلى كتابة القصة الشعرية ، حب للجديد ، وسعيه إلى التجديد في الأدب وغيره ، فهو كتب هذا اللون الشعري مثلما كتب المسرحية والملحمة ، هذه الأجناس الأدبية التي قلما كان الأدباء والشعراء يطرقونها في زمن الزهاوي.

إن الشعر -كما يقول تشارلتن- ضربان "فالقصيدة أما أن تحكي عن حوادث وأشخاص وأقطار وبلاد ، وأما أن تعرب عن الحالة النفسية الداخلية التي تسود الشاعر وهو ينشئها أو بعبارة أخرى إما أن تحكي القصيدة عن العالم الخارجي ، وأما أن تعبر عن العالم عند الشاعر نفسه. فأما النوع الأول فنسميه شعراً قصصياً ، أما الأخر فهو الشعر الغنائي أو الوجداني"[2]. وسنطبق هذا المفهوم

---

(١) الزهاوي: دراسات ونصوص، جمع وإعداد عبدالحميد الرشودي: ٣١.

(٢) فنون الأدب: ٦٢.

للشعر القصصي في بحثنا هذا ، فنعد شعراً قصصياً يحكي فيها الزهاوي عن العالم الخارجي ويصور أحداثاً وأشخاصاً وبلاداً.

وفيما ياتي دراسة تحليلية لقصص الزهاوي الشعرية :

عقدة القصص وبناؤها :

لّما كانت هذه القصص اقرب إلى الحكاية منها إلى القصة ، بات من الضروري أن تكون عقدتها بسيطة لا تعقيد فيها ، وبناؤها مهلهلاً لا تماسك فيه.

فالأحداث في القصص لا تبنى على أسس محكمة وواضحة ، وهي تنمو وتتطور سريعة ، وبشيء من الافتعال يجعل القارئ لا يحس بعنصر "الممكن" فيها ، واعني به إحساس القارئ بان القصة صور واقعية عن الحياة ، أن لم تكن قد حدثت فعلا في الحياة ، فإنها من الممكن أن تقع في أي زمان ومكان. فقصة "إلى فزان" تبدأ أحداثها في ليلة شتائية قاسية يطرق خلالها باب احد البيوت حيث يأتي رجال الوالي يطلبون صاحب الدار لان الوالي أمر بنفيه إلى أصقاع نائية ، وذلك لتفوهه كلاما يمس الحكومة. وعلى اثر ذلك تحزن الزوجة وتبكي وبينما تصور القصة خواطر الزوجة ومشاعرها تجاه زوجها المنفي ، إذ بها تنتهي نهاية سريعة ومفتعلة ببيتين نعلم منهما أن الزوجة أصيبت بحمى اختل بها عقلها ثم فارقت الحياة:

وبعد قليل مرّ من نفي زوجها

ألمت بها حمى تهد وتصرع

فجنت بها واختل منها شعورها

زمانـاً إلى أن جاءهـا المـوت يسـرع[1]

وتتخلل القصص استطرادات وأوصاف طويلة لا مبرر لها إذ ليست لها أية صلة بالقصة. وهي تضعف من اثر القصة في النفوس وتضيع على القارئ فكرتها الرئيسة. فمن ذلك ما نجده في قصة "مقتل ليلى والربيع" فعقب مقتل ليلى أثناء محاولة نفر من الطائشين النيل منها ، ويشكل مقتلها ذروة القصة ، تأتي مجموعة من الأبيات تصور ما يقع عند تشييع جثمانها من بكاء عليها ووصف لمشاعر الأم تجاهها:

حملوا على ظهر المطهم جسمها

ونحـوا منـازلهم "بـذي سـعدان"

لما دنوا مـن حـيهم وفشا الـذي

قـد كـان قامـت ضـجة النـوان

فـأقمن مـن اسـف عليهـا مأتمـا

فـتتن فيـه مـرارة الإنسـان

ولطمن وجها حين من مس الأذى

وشـقفن جيـب الواجـد الـثكلان

---

(١) ديوان الزهاوي: ١٠٣.

ونشـــرن شـــعراً للرزيـــة صـــاغرا

وخمشـــــن خـــدا ذل للحـــدثان

والأم بــــين نـــوائح ونـــوادب

شمطـــاء تزفـــر مـــن احـــر جنـــان

تخشوا التراب على جوانب رأسها

وتصـــيح مـــن قلـــب لهـــا حـــران

فتقـول ويلـي بـل وويـل عشـيرتي

للـــــرزء يـــاليلى وللخســــران

لهفـي عليـك فقـد تجرعـت الـردى

ومـــن الشـــبيبة أنـــت في ريعـــان

لله أنـــت ومـــا ملكـــت مـــن النهـــى

وجمعـــت مـــن حســـن ومـــن إحســـان

عجلـت مـن الترحـال يـاليلى ومـا

قبلـــت أمـــك آه مـــن حرمـــاني

وودت إنـــي في مكانـــك للـــردى

غــرض وانــك عنــه كنــت مكــاني[1]

وهكذا لا نلقى في هذه الأبيات شيئاً هما يدخل في بناء القصة يطور أحداثها ، وإذا حذفت لما اختل بناء القصة ، الأمر الذي ينم على أن بناء القصة مهلهل.

وثمة استطرادات في القصص تعزها النزعة الغنائية التي تطغى على أجزاء منها حيث يغيب عن الشاعر انه ينظم شعراً قصصياً ينبغي أن يسوده الطابع الموضوعي ، فقصة "على قبر ابنتها" لا تعدو أن تكون وصفاً لمشاعر أم تجاه ابنتها حية وميتة:

ابــنتي زهرتــي فيــا ربــي أحفــظ

زهرتـــي مـــن كـــوارث الأزمـــان

يــا ابــنتي انــت سـلوتي ورجــائي

وســـــراجي في ليلـــــة الأحـــــزان

حلمـــي انــت في منــامي وذكــرى

حــين أدنــو مــن يقظــتي في لســاني[2]

وفي قصص أخرى يقطع الزهاوي سياق الحديث ليقحم نفسه فيه معلقاً على ما يجري ، أو مبدياً رأيه فيما يقع ، أو مستخرجاً العبر مما

---

(١) ديوان الزهاوي: ١٠٦.

(٢) الزهاوي: ٨٧.

يروي ، كما نجد في قصة "طاغية بغداد" حيث يقف السرد فجأة ويخاطب الشاعر مباشرة بطل القصة ناظم باشا:

أيها المستبد في الأمر ايها

لا تحارب بظلمك الأحرارا

إنهم قد ابوا -ومن خيم يأبى-

حكم عبدالحميد اذ هو جارا

كيف يرضون أن يعيشوا مع الد

ستور فيهم كما تشاء أسارى

أن شمس الدستور للقوم لاحت

فأضاءت بنورها الأبصارا

أيها المستبد فينا رويدا

فلقد جزت ويحك الأطوارا

احذر الشعب انه بركان

مطمئن وقد يجيء انفجارا[1]

ولعل نهايات القصص تشكل ابرز جوانب الضعف في بناء القصص ، إذ قلما تأتي النهاية طبيعية ومؤثرة تتضافر فرفع عناصر

---

(١) ديوان الزهاوي: ٨٣- ٨٤.

القصة الأخرى ، لتجسيد ونقل فكرة القصة الرئيسة إلى القارئ بصورة بليغة ومؤثرة ، فثمة قصص تأتي فيها النهاية مقحمة ومفتعلة لا علاقة لها بموضوع القصة وأحداثها.

مثال على ذلك قصة "سليمى دجلة" التي تصور انتحار جارية شابة لاقت الكثير من عسف واستبداد سيدتها التركية. تعقب واقعة الانتحار عدة أبيات يستخلص فيها الشاعر العبرة من أحداث القصة ، وبينها هذا البيت الفلسفي الذي يعبر عن فلسفة الصيرورة:

ولم تكن الأشياء تفنى وإنما

إلى صورة من صورة تتغير[1]

واضح هنا أن فكرة البيت مقحمة على القصة ، إذ ليست هناك علاقة ما بينها وبين فكرة القصة وموضوعها.

وفي الوقت نفسه تؤدي إلى عكس الغاية التي أرادها من قصته "فيعد أن يشير الزهاوي في نفسك الحفاظ ويبعث فيك الألم من اجل بطل روايته يسليك بأقواله كأنه يقول لك لا تهتم لان الذي يسلي النفس علمها بان بقاء الشيء لا يتيسر والإنسان لا يفنى بل يتحول من صورة إلى صورة"[2].

أما الطريقة التي يتبعها الزهاوي في عرض وتقديم الأحداث فهي طريقة السرد المباشر ، اعني أن الشاعر يرويها بنفسه بأسلوب

---

(١) ديوان الزهاوي: ١٠٠.

(٢) مهدي العبيدي، حقيقة الزهاوي: ١٤٦- ١٤٧.

مباشر ، ويستنبط منها الدروس والعبر يضعها جاهزة أمام القارئ.

وقد يجمع الزهاوي بين طريقتين في القصة الواحدة ، كما فعل في قصة "سلمى المطلقة" حيث تعرض بداية القصة بأسلوب الترجمة الذاتية ، اعني أنها تروي بلسان بطلة القصة ، أما ما بعدها فيعرض بأسلوب السرد المباشر ، كما هو الشأن في سائر القصص[1].

الشخصيات

اختار الزهاوي اغلب شخصيات قصصه من الطبقات والفئات المروحة والمسحوقة في المجتمع ، وصورها وهي تعاني اشد المعاناة ضروباً مختلفة من الجور والبؤس والحرمان ، ويسود حياتها المرض وأحياناً الجنون ، وتنتهي إلى نهاية مأساوية. والزهاوي على نحو عام لا يعني برسم شخصياته والكشف عن أبعادها وتسليط الضوء على أعماقها وخفاياها ، وذلك بسبب غلبة طابع الحكاية على القصص ، والحكاية -كما هو معروف- لا تعنى برسم الشخصيات قدر ما تعنى بالأحداث من هنا لا نلقى في القصص شخصيات ذات قسمات دقيقة ومتميزة ، بل شخصيات تكاد تكون أنماطاً ونماذج بشرية تتسم بسجايا مثالية وصفات عامة ، فهي إما خيرة وأما شريرة. ففي قصة "طاغية بغداد" يقدم الزهاوي بطلة القصة "سارة" بمجموعة من الصفات والأحكام المثالية العامة:

---

(١) ينظر القصة في الديوان، ج١، الكلم المنظوم والرباعيات: ١٢٢- ١٢٥.

بنت قوم لم يدنس العرض فيهم

بقبيح من سراة النصارى

اسمها "سارة" وتلك فتاة

رزقت حيتا طبق الأقطارا

جمعت إحساناً وحسناً وعلماً

وحياء وعفة ويسارا

وحنوا على اليتامى وعقلاً

أكبرته جاراتها إكبارا

تحسب المبصرين أعينها النجل

سكارى وما هم بسكارى[1]

على أننا نلمح في بعض القصص شخصيات لها ملامح إنسانية تعطيها شيئاً من الفردية مثل بطلة قصة "سليمى ودجلة" التي نلقاها –بعد أن يقع عليها أذى وإجحاف كبير- تعيش قلقاً وحيرة نفسية وتصور القصة ما يدور في نفسها من خواطر وقلق وحيرة نفسية ، في هذا الموقف حيث تقف وقد ضاقت بالحياة ، حائرة تواجه نفسها:

أأهرب من وجه الرزايا إلى الفلا

إلى الغاب أن الغاب لا شك استر

---

(١) ديوان الزهاوي: ٨٤.

ولكنني لا اهتدي لسبيله

فهل من دليل لي لدى الله يوجر

وهب أن لي ذاك الدليل وإنني

هريت فهل يألو عن البحث جعفر

إذ ظفرت بي عنده يد سيدي

فان زليخا من عذابي تكثر

واحس من اللوذ بالموت انه

على غيره عند الضرورة يؤثر

فان المنايا لا يرجعنني إلى

زليخا وان كانت بذلك تامر

أموت اجل إني أموت ففي الردى

نجاتي التي مازلت فيها افكر[1]

فالشخصية هنا لا تقدم على الفعل مباشرة ، كما هي حال الشخصيات المسطحة ، بل تفعل ذلك بعد تردد وصراع ، الأمر الذي يعطيها شيئاً من الثراء والفردية.

والزهاوي يعمد في رسم شخصياته إلى الطريقة التحليلية إذ يرسم شخصياته من الخارج ويوضح أفكارها ويحلل عواطفها ويعلق على تصرفاتها بأسلوب مباشر دون أن يدع الشخصية تعبر عن

---

(١) ديوان الزهاوي: ٩٩.

نفسها وتكشف عن جوهرها بأحاديثها وتصرفاتها الخاصة[1]. لهذا لا يأتي الحوار في القصص –إلا نادراً– أداة ووسيلة للكشف عن الشخصيات ، لان الزهاوي هو الذي يؤدي هذه الوظيفة بنفسه. أعني انه يرسم الشخصية بالسرد والحديث المباشر عنها.

البيئة

لا تعنى القصص على نحو عام بتصوير البيئة التي تجري فيها أحداثها ولا تلتفت في الوقت نفسه إلى إبراز دور البيئة في سلوك الشخصيات وتفسير الحالات النفسية التي نحياها. من اجل ذلك لا نلقى في القصص بيئة لها خصوصية وقسمات محددة ، بل بيئة تتسم بالعمومية والشمول. لكنّ وصف الطبيعة يأتي في بعض القصص ليجلو نفوس الشخصيات وكوامنها النفسية. مثال على ذلك قصة "سليمى ودجلة" حيث تأتي الأوصاف الجميلة للطبيعة لتكشف النقاب عمّا يدور في نفس بطلة القصة "سليمى" من حزن وتجهم ، وذلك لان هذه الأوصاف للطبيعة ترد نقيضاً للحالة النفسية التي تسود سليمى:

سليمى ارتقت في سطحها بعد هجمة

من الناس في الأطراف والليل مقمر

---

(١) ينظر: محمد يوسف نجم، فن القصة: ٩٨.

تفكـــر في الليـــل الـــذي ازدان جـــوه

بمـــا فيـــه مـــن نجـــم يغيـــب ويظهـــر

وإشـــراق وجـــه المـــاء بالبـــدر لامعـــاً

عليـــه مـــن الأنـــوار ثـــوب محـــبر

كأن الصبا -ما اولع النفس بالصبا-

علـــى المـــاء آلافـــا مـــن المـــاس تنثـــر

رات كـــل شـــيء في الطبيعـــة غيرهـــا

جمـــيلاً بـــه تجلـــى العيـــون وتنبهـــر

ولكنهـــــا دون الخليقـــــة كلـــــها

مـــن الوجـــه يمحـــى حسـنها ويغـير[1]

وفي قصة "إلى فزان" يأتي وصف الطبيعة وسيلة لخلق عوامل الإثارة والتشويق في القصة حتى يتابعها القارئ بشغف وحماسة. فالقصة تبدأ بهذه الأبيات التي تجسد صورة حية و مخيفة للطبيعة حيث يدور حدث القصة:

شتاء وريح في دجى الليل زعزع

يكـــاد بهـــا ســـقف المنـــازل يقلـــع

---

(١) ديوان الزهاوي: ٨٩- ٩٩

ورعـد يصـم الأذن صـوت دويـه

وبـرق سـحاب بالتتـابع يلمـع

لقد حاربت بعض الطبيعة بعضها

فـزال بهـا الأذى وصـال المرفـع

سماء بداجي الليل قد ثار غيظها

وارض بمـا فيهـا تـئن وتجـزع[1]

والجو العام السائد في القصص جو اسود قاتم فتكشف فيه الظلمة طريق الإنسان ، وتجري الأمور فيه على نحو شاذ يقود الإنسان إلى مصير مؤلم ومأساوي.

الغاية والهدف

لم يرم الزهاوي في قصصه الشعرية إلى أغراض فنية ، بل إلى تجسيد موقفة تجاه ما كان يجري في مجتمعه وعصره ، والدعوة إلى أفكار إصلاحية كان يتحمس لها.

فالزهاوي –كما هو معروف– مصلح اجتماعي وشاعر فكرة ، غايته الأولى والرئيسة أن يأتي في الشعر بأفكار ومعان تصلح الفاسد وتقوم المعوج وتحارب النقائص والرذائل ، حتى أخرجه بعض الباحثين من حظيرة الشعراء وعدوه عالماً وفيلسوفاً ومصلحا اجتماعيا.

---

(١) ديوان الزهاوي: ١٠٠.

تدور قصص الزهاوي على مساوئ ونقائص اجتماعية وسياسية تنبه عليها الزهاوي وأدانها ، ودعا الحكومة والمجتمع إلى القضاء عليها.

ففي قصة "أسماء" يدين الزهاوي زواج العذارى بالشيوخ ، ويدعو إلى قيام الزواج على الحب والتفاهم ، وإلا فانه ينتهي إلى كارثة ، وفي "طاغية بغداد" يندد بطغيان الولاة واستبدادهم وجورهم وفجورهم الذي يدفعهم إلى هتك عفاف العذارى. وفي "أرملة الجندي" يستصرخ ضمير الحكومة حتى تتصف وترعى أرامل الجنود الذين يقضون في الحروب بدلا من تركهن لمصير اسود يجر عليهن الجوع والفقر والمرض ، تدين قصة "سليمى ودجلة" الحيف العسف الذي يلحقه الأقوياء بالضعفاء لأسباب ومبررات تافهة وتصور "إلى فزان" عواقب نفي الأحرار إلى أصقاع نائية وما يجرّ ذلك من كوارث على ذويهم ، أما قصتا "مقتل ليلى والربيع" و"سعاد بعد زوجها فتجسد إن فقدان الأمن في البلاد وما ينجم عنه من ويلات تصيب الأبرياء وتودي بهم.

وهناك قصص لا تتوافر فيها فكرة اجتماعية أو سياسية معينة مثل قصة "الغريب المحتضر" التي تدور على شاب يعيش بعيداً عن أهلة ودياره ، يصاب بالسل ويموت وحيداً ، وحين يصل نعيه إلى أهلة يبكون عليه ، وتموت زوجته حزناً عليه.

فالقصة تتسم بسمات رومانسية تشيع في الآثار التي تنتمي إلى هذه المدرسة ، فهي تعزل المشكلة عن واقعها فلا ندري لم صار

الشاب بعيداً عن أهله ، وكيف أصابه السل...الخ.

تجسد الفكرة في اغلب القصص الأحداث وسلوك الشخصيات اعني أن (الفكرة الرئيسة للقصة وغايتها الأساسية وليس الأفكار الثانوية التي يقولها الزهاوي بنفسه مباشرة) تأتي بأسلوب غير مباشر لان القارئ يعرفها ويستنتجها من خلال سير الأحداث وأفعال الشخصيات.

لكن الفكرة في قصص أخرى ، ترد على نحو مباشر ، يقولها الزهاوي بنفسه في نهاية القصة ، كما نجد في قصته "أرملة الجندي" التي تنتهي بهذا البيت الذي يخاطب الزهاوي أرملة الجندي وهي تمد يدها للسؤال ، ويلخص فكرة القصة:

الارملة الجندي لا تخجلي فمن

حقوق العلى ان الحكومة تخجل[1]

اللغة

لعل اهتمام الزهاوي بالفكرة والمعنى في الشعر ، صرفة عن الاهتمام باللغة والعناية بها "لذا قلّ اهتمامه باللغة وتطلب منها أن تكون سهلة يقتنصها كيفما عرضت له ، ولا يقصد منها مقدة المتربص فيستميل إليه فتأتيه طيعة... فالسهولة صفة واضحة في لغته ، وربما جنحت هذه السهولة إلى المستوى الذي لا يبعدها عن

---

(١) ديوان الزهاوي: ٩٦.

حديث الناس في تخاطبهم واجتماعاتهم"[1]. وهذا ما نجده في لغة قصصه ، فهي لغة سهلة وواضحة لا تقعر فيها ولا تعقيد. وبديهي أن هذه اللغة السهلة الواضحة تنسجم وطبيعة القصة التي يريدها القاص أن تصل إلى اكبر عدد من القراء من مختلف المستويات.

تبدو للغة في بعض القصص تصويرية تعتمد على الصورة والتشخيص لكن الصورة تأتي لذاتها فلا تحمل جديداً أو شيئاً يمكن أن يغني القصة في تطوير حوادثها أو الكشف عن شخصياتها:

عذراء بارعة الجمال فتية

في وجهها نور الشبيبة يلمع

خد كنوار الربيع مورد

ونواظر دعج وجيد أتلع

ربيت وشبت في حماية أمها

تلهو بمورد الثراء وترفع

حيث الحنان ظلاله ممدودة

حيث الوداد غصونه تتفرع[2]

فالصورة هنا المتعلقة ببطلة قصة"سلمى المطلقة"لا تحمل إلا صفات وأوصافاً عامة عن"سلمى" تصدق على كل امرأة ، فلا

---

(١) ابراهيم السامرائي: اللغة وشعر الزهاوي ضمن كتاب الزهاوي، دراسات ونصوص: ٤٣٢.

(٢) ديوان الزهاوي: ج١ ، الكلم المنظوم والرباعيات: ١٢٣.

تفيد لهذا السبب شيئاً في الكشف عن شخصيتها أو تطوير أحداث القصة ، والصور بعضها تقليدية مستمدة مما يشيع في الشعر العربية القديم.

مهفهفة رود كأن قوامها

قضيب من الليمون غض منوّر

لها نظر كالسيف ماض غرارة

ووجه كمثل الزهر أو هو أزهر

تكاد بفرع طال منه غدائر

ثلاث اذا ما اسبلتهن تعثر(١)

أما الشعر الذي نظمت به القصص فهو على نحو عام شعر استطاع الزهاوي أن يطوعه لأغراض القصة ، وان كان فيه شيء من التكلف والافتعال ، وهو يأتي على الأوزان والبحور التقليدية المعروفة ويلتزم بوحدة الوزن والقافية ، عدا قصة "على قبر ابنتها" التي تتنوع فيها القافية ، ويبدو الشعر متأثراً بالقديم ، ولعلّ من أوجه هذا التأثر ما نجده في هذا البيت:

فيا موت زر إن الحياة تعاسة

ويانفس جودي إن دهرك يبخل(٢)

---

(١) ديوان الزهاوي: ٩٧.

(٢) المصدر نفسه: ٩٤.

يذكرنا هذا البيت ببيت ابي العلاء المعري المعروف:

فيا موت زر إن الحياة ذميمة

ويا نفس جدي إن دهرك هازل

أرملة الجندي

الا إنما هذا الذي لك انقل

له مثلما ارويه أصل مؤصل

قضى احد الضباط في الحرب نحبه

وكان إذا دارت رحى الحرب يبسل

وخلف زوجا قلبها وهن حبه

وكان له قلب بها متشغل

من اللاء لم يأتين فاحشة ولا

رمين بما منه العقائل تخجل

نوار كشخص للعفاف مجسم

فان ذكر الناس العفاف تمثل

ترقرق ماء الحسن في وجهها الذي

حكى الزهر في البستان او هو أجمل

فجل لفقدان الولي مصابها

وباتت تناجي الهم والعين تهمل

وقد كان منها الخد كالورد زاهياً

فأصبح ذاك الورد بالهم ذابل

ولازم حمى السل ناعم جسمها

فأمست على رغم الشبيبة تنحل

ويعرق منها الجسم في كل ليلة

وتنفث أحياناً دماً وهي تسعل

وانشب في أحشائها الداء ظفرة

فظلت به أحشاؤها تتبزل

سقام بها اعيا الأطباء برؤه

إذا لم يعنها الله فالأمر مشكل

امكروب داء السل هل أنت عارف

لمن أنت تؤذي أو بمن أنت تنكل

أرحها فما ابقت إلا حشاشة

بها حكمها عما قريب سيبطل

تراف فقد مزقت أحشاء صدرها

األنت بها حتى الممات موكل

وفسّح لها في العمر وارحم

فانك إن أرجأتها أنت مفضل

لك الله من مسلولة حان حينها

وعما قليل للمقابر ترحل

وفاجأها فقر فباعت لدفعه

أثاثاً به قد كانت الدار تجمل

إلى أن تخلى البيت من كل ما به

ولم يبق فيه ما يباع وينقل

تجنبها الأدنى وكل لدانها

اعرض عنها جارها المتمول

هنالك أبدى الجوع ناجذة لها

وزاد بها الداء الذي هو معضل

فخارت قواها في غضير شبابها

وحارت فلم تدر الذي هي تفعل

كذلك جسم المرء يأكله الطوى

إذا كان لا يلفى الذي هو يأكل

فسارت على ريث تؤم محلة

ترجى بها خيراً لها وتؤمل

وتزجى لها طفلا جميلا إمامها

كما تستحث الخشف إدماء المغازل

يحـــور إليهــا بالبكــاء فتنحـــى

عليـــه وتســـلى قلبـــه وتقبـــل

وتمســـح عينيـــه اللـــتين اذالتـــا

دموعـا علـى الخـدين منـه تسلسـل

تحـــاول أم الطفـــل منـــع دموعـــه

ولكنهـــا رغمـــا عـــن الأم تهطـــل

خـبير بقصـد الأم يشـكو لهـا الـونى

بعينيـــه الا انـــه لـــيس يســـال

تـــروح إلى دار الحكومـــة تبتغـــي

لهـــا راتبـــاً مســـتأخراً لـــيس يحصـل

ريـاالان بعـد الـزوج قـد رتبـا لهـا

وذلـــك نـــزر لـــيس بـــالعيش يكفـــل

تقـول لـذى أمـر علـى المـال سـيدي

إليـــك بجـــاه المصـــطفى أتوســـل

انلـــني بفضـــل منـــك حقـــي فإننـــا

جيــاع إذا لم يعــط مــن أيــن نأكــل

فاوســـــعها شـــــتما ورد ســــؤالها

وقـــال لهـــا مـــوتي طـــوى لســـت ابـــذل

فعـادت علـى يـأس لهـا مـلء قلبهـا

وقــد خنقتهــا عــبرة تتغلغــل

أمالــك أمــر المــال انــك زدتهــا

سـقاما علــى سـقم اقلبـك جنـدل

الم تــران الســل انحــل جســمها

وحملــها الإعــواز مــا لا تحمــل

منكــدة قــد طالبتــك بحقهــا

فلـو كنـت تقضيه لهـا كنـت تعـدل

وآبـت إلى المـأوى وباتـت علـى طـوى

تكابـد طـول الليـل والليـل أليـل

وأعوزهــا زيــت تــنير مكانهــا

به والدجى سجف على الأرض مسبل

فجــر إليهــا الليــل أجنــاد دجــوه

إذا فــر منهــا جحفــل كــرّ جحفـل

تقـول الا مــالي أرى الصـبح مبطئـاً

وعهـدي بـه في سـالف الـدهر يعجـل

فيـا ليـل مـا ادري وقـد طلـت داجيـاً

اعــتبي علــى الأيــام ام انــت أطـول

الا ليت أمي لم تلدني أو إنني

أتتني المنايا قبل أني أعقل

برمت بمالي من حياة فإنها

شقائي وان الموت منها لأفضل

حياة أمرتها الرزايا كأنما

يمازجها منهن صاب وحنظل

وعتبي على الأقدار فهي بما جرت

به لم تكن -استغفر الله- تعدل

فيا موت زر إن الحياة تعاسة

ويا نفس جودي إن دهرك يبخل

وما سفري إن مت ينأى وإنما

إلى بطنها من ظهرها اتنقل

على أن بطن الأرض للمرء منزل

كما أن ظهر الأرض للمرء منزل

ولم أر بين المنزلين تفاوتا

سوى أن ذا أعلى وذلك اسفل

ولا مثل بطن الأرض دار إقامة

تساوت لنا فيها رؤوس وأرجل

ولســـــت علـــــى الشـــــكوى أدوم

حمـــــامي إلا ريمـــــا أتحـــــول

ولكـــــن روحيـــــي لســـــماء رقيهـــــا

هنالـــك مـــن نجـــم لـــنجم تجـــول

إلى أن تلاقـــي روح زوجـــي "صـــادق"

فتتصـــل الروحـــان والـــبين يخجـــل

فلـو أبصـرت روحـي علـى البعـد روحـه

إذاً لمشـــت روحـــي إليـــه تهـــرول

تقبـــل روحـــي روحـــه وتشـــمه

وتشـــكو إليـــه مابهـــا كـــان ينـــزل

وقـــولي لـــه يـــاروح بعـــدك عيشـــنا

تعســـر حتـــى عـــاد لا يتحمـــل

وأصـبح مـن قـد كـان بـالأمس سـائلا

باحوالنـــا عمـــا بنـــا لـــيس يســـأل

نجنبنـــا الأدنـــى ومـــن كـــان صـــاحباً

ومن كان يطربنا ومن كان يجمل

وخـــرّي علـــى أقدامـــه وتـــذللي

لـــه إن مـــن يهـــوى أمـــراً يتـــذلل

على فمها بان ابتسام كأنها

تشاهد شخص الزوج فيما تخيل

تراه قريب الأرض في الجو واقفاً

فلا هو يستعلى ولا هو ينزل

فمدت يداً نحو الخيال مشيرة

إليه وقالت وهي في الوقت تسعل

بربك انبئني أإنك "صادقي"

قد ازدرت أم أنت الخيال الممثل

فإن كنت إياه فقل غير كاتم

لماذا لماذا أنت لا تترل

أصادق أنت السؤل للنفس فاقترب

وأنت لها أنت الرجاء المؤمل

فان كان لي ذنب له عفت منزلي

فاني لذاك الذنب بالدمع اغسل

إذا ذكرتك النفس جاشت صبابة

وفار عليها من غرامك مرجل

تبدل مني كل شيء عهدته

ولكنما حبيك لا يتبدل

فهل انت في حبي كما كنت سابقاً

وقلبك كالقلب الذي كنت تحمل

إذا كنت عني انت وحدك راضياً

فكل صعوبات الحياة تسهل

هلمّ إلى جبي فاني مريضة

لحمى بها اوصال جسمي تزلزل

وسارع واحضر لي طبيباً مداوياً

كما كنت قبلاً إن تشكيت تفعل

ولكنني اخطأت فيما طلبته

ذهولاً ومن قاسى الحوادث يذهل

فاني لا ابغي سواك مداويا

فأنت طبيبي والشفاء المؤمل

أقم عندنا لا ترحلن فإن تقم

فكل نحوسات الزمان ترحل

نعيش كما كنا نعيش بغبطة

ونمرح في ثوب السلام ونرفل

فحينئذ لا حادث يستفزنا

ولا أحد بيني وبينك يفصل

وغاب فقالت آه بل أنت ميت

ولكنما روحي عليك ستقبل

وحانت لصوب الطفل منها التفاتة

فقالت وفياض من الدمع مهمل

ولكن صبي من يقوم بأمره

إذا زارني حتفي الذي أتعجل

أأترك من بعدي صغيري "أحمدا"

وحيداً بلا حام به يتكفل

وأحمد ريحاني فإن أبتعد فمن

يشممه بعدي ومن ذا يقبل

أنسيت تكاليف الحياة التي لوت

جناحي على طفل كأحمد تثقل

وأغمي من جوع على الطفل أحمد

فصاحت أغث ربي عليك المعول

أطلت عليها عند ذلك جارة

لتعلم من في ظلمة الليل يعول

ونادت من الباكي الذي يزعج الكرى

وذيل الدجى الضافي على الأرض مدل

أجابــت بصــوت راجــف متقطــع

وقــال انــا ياهــذه انــا "ســنبل"

"جعــادة" إن ابــني تغيــب نفســه

مــن الجــوع أن الجــوع ويلــي يقتــل

جعـادة إن ابـني الوحيـد هـو الـذي

بــه في ليــالي وحــدتي اتعلــل

جعــادة إن الأمــر جــد فــأدركي

وللجــار حــق واجــب لــيس يغفــل

فجــاءت إليهــا بالســراج ونبهــت

قوى الطفـل حتـى عـاد يرنـو ويعقـل

غذتــه بمــا جــاءت بــه مــن مقرهــا

فنــام وباتــت أمــه تململــ

وتــذرف عيناهــا الــدموع وقلبهــا

تظــل بــه الأحــزان تعلــو وتســفل

إلى الصـبح حتـى بـان فانطلقـت إلى

محــل بــه أهــل المــبرة تنــزل

عليهــا ثيــاب رثــة ومــلاءة

كأحشــائها في كــل حــين تبــزل

تكفكــف دمعــاً بالبنـــان وكلمـــا

مشـت خطـوة أو خطــوتين تمهــل

تمـــد يمينــا للســؤال ضـعيفة

وتخجــل مـــنهم حينمـــا تســأل

أأرملـــة الجنـــدي لا تخجلـــي فمـــن

حقــوق العلــى إن الحكومــة تخجــل

قصة "أرملة الجندي" :

تعد هذه القصص أهم قصص الزهاوي وأفضلها فكرة وأحداثاً ، فهي صورة صادقة وحية عن مصير امرأة وطفلها بعد أن قضى زوجها الضابط نحبه في الحرب.

يرمي الزهاوي في مستهل القصة أن يشعر القارئ بأن قصته واقعية فيقول:

ألا إنمـا هـذا الـذي إليـك انقـل

لــه مثلمـــا ارويـــه اصـــل مؤصّـــل[1]

تتوالى أحداث القصة سريعة ، فالزوجة بعد فقدان زوجها في الحرب يسيطر عليها هم شديد. لأنها كانت تحبة حباً عظيماً ، ويصيبها من جراء ذلك السل ويفتك بجسمها الفض فتكاً مريعاً ،

---

(١) ديوان الزهاوي: ٩٢.

ثم يحل في ساحتها الفقر الذي يضطرها إلى بيع أثاث بيتها ، ويتخلى عنها القريب والبعيد ويبدأ صراعها مع الجوع ، وعندما تذهب إلى دار الحكومة طالبة راتب زوجها تفاجأ بأنه ريالان فقط ، فتتوسل إلى المسؤولين أن يرأفوا بحالها وحال طفلها اليتيم ، لكنها تقابل بالإعراض والمسبة ، وتمضي الأمور من سيء إلى أسوأ فتفكر في الانتحار ، لكنها ترى أن وحيدها سوف يبقى بلا حام فيزيد وضعه سوءً. وفي النهاية تقرر أن تمد يدها للتسول حتى لا يفتك الجوع بصغيرها.

إن موضوع القصة حيوي وفكرتها بناءة وإنسانية تتمثل في استصراخ ضمير الحكومة والمجتمع ودعوتهما إلى رعاية أرامل وأيتام الجنود الذين تودي بهم الحروب وترد في السرد فوق ذلك ، صور قصصية تجسد بدقة ما يريد ان يقوله الشاعر:

هنالك أبدى الجوع ناجده لها

وزاد بها الداء الذي هو معضل

فخارت قواها في غضير شبابها

وحارت فلم تدرِ الذي هي تفعل

كذلك جسم المرء يأكله الطوى

إذا كان لا يلقى الذي هو يأكل[1]

---

(١) ديوان الزهاوي: ٩٣.

وثمة مواقف وصور مؤثرة تعتمد على التكرار ، تترك في القارئ أثراً عميقاً وتسهم في الوقت نفسه في إبراز وبلورة فكرة القصة الرئيسة. فعندما يؤثر الجوع في الطفل ويغمى عليه ، تستغيث الأم بالجيران فتستجيب لها امرأة تدعى "جعادة" إذ تستفهم ما يجري في بيت جارتها فتجيبها الأم قائلة:

"جعادة" إن ابني تغيب نفسه

من الجوع إن الجوع ويلي يقتل

جعادة إن ابني الوحيد هو الذي

به في ليالي وحدتي اتعلل

جعادة إن الأمر جد فادركي

وللجار حق واجب ليس يغفل[1]

وعلى الرغم من توافر الأحداث والمواقف المؤثرة في هذه القصص ، لا يوفق الزهاوي في التنسيق بينها حتى تتابع منسابة وترتبط معها على نحو منطقي ولا يتخللها حشو واستطراد.

والزهاوي –شأنه في أغلب قصصه- يقحم نفسه في القصة ، فيدخل في السرد معلقاً على ما يجري أو مستخلصاً العبرة ، فعندما يغلظ مسؤول المال القول للزوجة حين ترجوه أن ينظر في حالها ، يقطع الزهراوي سباق السرد ويشرع في مخاطبته قائلا:

---

(١) ديوان الزهاوي: ٩٦.

امالـك أمـرُ المـال إنـك زدتهـا

سـقاما علـى سـقم أقلبـك جنـدل

الم تـر أن السـل أنحـل جسـمها

وحملـــها الأعـــواز مـــالا تحمـــل

منكـدة قـد طالبتـك بحقهـا

فلو كنـت تقضيه لها كنت تعدل(١)

وفي الوقت نفسه يفرض الزهراوي آراءه وما يجول في ذهنه فرضاً على شخصياته فيجعلها تفكر أو تنطق بما لا يتفق ومستواها ، أولاً يتفق مع الموقف الذي تكون فيه الشخصية ، مثال على ذلك هذا الحوار الفردي "حوار مع النفس" الذي يدور في نفس الزوجة وهي تفكر في الانتحار والموت:

ومـا سـفري إنْ مـت ينـاى وإنمـا

إلى بطنهـــا مـــن ظهرهـــا أتنقـــل

على ان بطن الأرض للمرء منزل

كمـا أن ظهـر الأرض للمـرء منـزل

ولم أر بـــين المنـــزلين تفاوتـــا

سـوى انّ ذا أعلـى وذلـك اسـفل(٢)

---

(١) ديوان الزهاوي: ٩٣.

(٢) المصدر نفسه: ٩٤.

فهو يعقل أن يفكر الإنسان على هذا النحو ويفلسف الأمور وهو يريد أن يختار الموت وقد تجمعت في ساحته المصائب والشدائد؟

خاتمة

كان الزهاوي رائداً في نظم القصة الشعرية في الأدب العربي الحديث فقد نظم مجموعة من القصص الاجتماعية في مطلع القرن ، جسد فيها ما كان يجري في مجتمعه وموقفة منه.

تنمم قصص الزهاوي منمى رومانسياً إذ يغلب عليها جو قاتم وحزين ، وتحتل فيها المصائب حيزاً كبيراً ، وتنهي بالموت والفواجع ، لكن النقد السياسي والاجتماعي الذي تتضمنه يشكل فيها معلماً واقعياً فالقصص لا ترجع أسباب الويلات والشرور التي تحل في ساحة الإنسان إلى قوى غيبية ومجهولة كالقدر والزمان والدهر ، بل إلى قوى دنيوية معلومة كالأنظمة السياسية والاجتماعية السائدة في البلاد ، فجذور المصائب كالفقر والجور تعزوها القصص إلى النظام السياسي في العراق في مطلع القرن.

وتتوافر في القصص مقومات القصة المعروفة كالحدث والشخصيات والفكرة ، لكن من جهة أخرى ، تبرز فيها عيوب فنية أهمها وجود تفاصيل واستطرادات لا ضرورة لها ، وتدخل الشاعر في السرد ، وقلة العناية برسم الشخصيات ، وافتقارها إلى البراعة والتسلسل المنطقي في قص الأحداث وربط بعضها ببعض.

يقول عز الدين إسماعيل عن العلاقة بين الشعر والقصة "لابد

أن يكون الشاعر بحيث يجمع ويوازن في الوقت نفسه بين المقدرة الشعرية والمقدرة القصصية فليس يكفي إذن أن يحسن الشاعر نظم الكلام فينظم لنا قصة كان من الممكن أن يسردها علينا نثراً ، وليس يكفي كذلك أن يتقن حبك القصة ثم يصوغها في أي مستوى من مستويات التعبير. لا بد إذن أن يجعلني الشاعر في كل لحظة ، وفي كل كلمة ، أحس بالشعر ، وفي الوقت نفسه أحس بالقصة. وإضافة الشعر إلى القصة ليس مجرد زينة وليس مجرد إثبات للقدرة على نظم الكلام ، وإنما تستفيد القصة من الشعر التعبير الموحي المؤثر ، ويستفيد الشعر من القصة التفصيلات المثيرة الحية ، فهي بنية متفاعلة يستفيد كل شق فيها من الشق الاخر وينعكس عليه في الوقت نفسه[1] واضح أن هذا لا ينطبق على قصص الزهاوي ، فهو لم يستطع أن يجمع ويوازن في الوقت نفسه بين المقدرة الشعرية والمقدرة القصصية فظل الشعر في اغلب القصص مجرد زينة أو حلية لم يثرها الا في حدود ضيقة. على إننا لا نستطيع أن نلغي هذه القصص بحجة هذه العيوب السائدة فيها كما فعل بعض الباحثين[2].

ونحن لا نستطيع أن نقوم هذه القصص تقويماً موضوعياً ، إلا إذا أخذنا بنظر الاعتبار الحقبة الزمنية التي ظهرت فيها ، ومستوى

---

(١) الشعر العربي المعاصر: ٣٠١.

(٢) ملهم مهدي العبيدي: حقيقة الزهاوي.

خصائص القصة العربية آنذاك ، أن هذه العيوب التي نراها في القصص كانت معروفة في القصة العربية النثرية في مطلع القرن ، وظلت فيها حتى نهاية الحرب العالمية الثانية ، وليس من الطبيعي أن تكون بواكير الأعمال الأدبية ناضجة وخالية من السلبيات.

من اجل ذلك نذهب إلى القول بان للزهاوي الفضل في إدخال هذا اللون الشعري إلى الشعر العربي الحديث وربطة بالواقع ، ولئن كانت في عمله سلبيات ، فإنما هي سلبيات البواكير والبدايات كما أن "هذا اللون الشعري عند الزهاوي ذو قيمة اجتماعية تستطيع أن تتقصى منه ما شغل زمانه وبعض الأحداث التي عاصرها وترى فيه التفاتات إنسانية صادقة"[1].

---

(١) ناصر الحاني: محاضرات عن الزهاوي: ٤٥.

المصادر

١. انس داود: رواد التجديد في الشعر العربي الحديث، دار الجيل – القاهة – ١٩٧٥.

٢. تشارلتن: فنون الأدب، ترجمة زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٥.

٣. جميل صدقي الزهاوي: ديوان جميل صدقي الزهاوي، ج١، الكلم المنظوم والرباعيات، عني بنشره وترتيبة محمد يوسف نجم، مكتبة مصر، د.ت: ديوان جميل صدقي الزهاوي، ط٢، دار العودة، بيروت – ١٩٧٩.

٤. عبدالحميد الرشودي: الزهاوي دراسات ونصوص، دار مكتبة الحياة، بيروت – ١٩٦٦.

٥. عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، دار العودة – دار الثقافة، ط٣، بيروت – ١٩٧٢.

٦. محمد يوسف نجم: فن القصة، ط٣، بيروت للطباعة والنشر، ١٩٥٩.

٧. مهدي العبيدي: حقيقة الزهاوي، مطبعة الرشيد، بغداد، ١٩٤٧.

٨. ناصر الحاني: محاضرات عن الزهاوي، معهد الدراسات العربية العالية، ١٩٥٤.

السرد في شعر الرصافي

في بحث سابق لي(*). درست القصة في شعر الزهاوي ، وعددته رائد القصة الشعرية في الأدب العراقي الحديث. وفي هذا البحث أرمي إلى إتمام هذا الموضوع فادرس القصة في شعر معروف الرصافي الذي بدأ ينظم القصة الشعرية في المدة نفسها التي ظهرت فيها قصص الزهاوي الشعرية ، فديوان الزهاوي الذي ضمّ قصصه طبع في عام١٩٠٨ ، على حين طبع ديوان الرصافي الذي ضم قصصه في عام١٩١٠.

وفي الوقت نفسه يلوح شبه واضح بين موضوعات قصص الشاعرين وسماتها الفنية ، وهو ما يحدوني إلى القول بأن الرصافي ربّما تأثر بقصص الزهاوي ، إلى جانب تأثره بقصص المنفلوطي النثرية ، وتأثره ببعض الشعراء الأتراك مثل نامق كمال ، وقد ترجم له الرصافي رواية(الرؤيا) وطبعها في عام ١٩٠٩[1]. أي أن من بين

---

* القصة في شعر الزهاوي: مجلة آداب اليرموك ، العدد الاول ، ١٩٩٠ : ٨١-٩٥.

(١) محمد عبد المنعم خفاجي: دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه: ١١٢- ١١٣.

العوامل التي دفعت الرصافي إلى نظم القصة الشعرية إطلاعه على قصص الزهاوي والمنفلوطي والقصص التي كان يقرؤها في التركية التي كان يجيدها والقصص الأوربية المترجمة. زد على ذلك حب الشاعر للاطلاع ، فالمعروف عن الرصافي انه((لم يهدف إلى أن يكون شاعراً وإنما كان قد هيأ نفسه ليكون مصلحاً اجتماعياً ، واتخذ من الشعر أداة لذلك الإصلاح ونشرهِ بين الناس))[1]. والقصة – بلا شك – خير أداة لتحقيق هذه الغاية.

وعلى الرغم من وضوح هذا الموضوع في شعر الرصافي وأهميته ، لم يعنَ به الباحثون في عشرات الكتب والمقالات التي كتبوها عن الرصافي ، فبعض الباحثون فطن إلى هذه القصص وأشار إليها إشارات سريعة ، وبعضهم لخّص مضامينها ، وآخرون لن يتطرقوا إليها قطّ.

يُعد عبد القادر المغربي أول من تنبه على قصص الرصافي فقال في المقدمة التي كتبها للديوان ((وللرصافة طائفة من القصائد ضمنها قصصاً ، يخيل إلى سامعها أنها واقعية لا خيالية كقصيدة (الفقر والسقام) و(المطلقة) و(اليتيم في العيد) وغيرها))[2]. لكن المغربي من جانب آخر لم يعد هذه القصائد من الشعر القصصي ، وذلك لأن الشعر القصصي عنده هو الشعر الملحمي حسب ، فقال:

---

(١) جلال الخياط: الشعر العراقي الحديث: ٥٩.

(٢) مقدمة ديوان الرصافي: ع.

"على أن قصص الرصافي هذه ليست مما ينطبق عليه اسم (الشعر القصصي) كألياذة هوميروس وشاهنامة الفردوسي ، إذ أنهم إشترطوا فيه أن يكون قصيدة مقصّدة لا تقل أبياتها عن بضعة الاف بيت ، وان يتغنى فيها بسرد أساطير الأمة في فجر حياتها ووصف حروبها وبطولة أبطالها وممزوجاً كل ذلك بأخبار آلهتها..."[1].

ومن الباحثين الذين أشاروا إلى القصص ولخصّوا مضامينها الدكتور داود سلام الذي عدّ "القصة في شعر الرصافي أهم باب من أبواب شعره فقد ترك لنا أوصافاً مختلفة لجوانب عديدة في المجتمع العراقي.. أن أول قصة له(أم اليتيم) عن أم أرمنية مسيحية قتل زوجها في عصيان المسيحيين ضد الترك."[2]. وعدّ من القصص قصائد ليست قصصية مثل(السجن في بغداد)[3].

ومن الباحثين من افرد مبحثاً للقصة الشعرية عند الرصافي ولكنه لم يثبت فيه إلا ما قاله المغزي وداود سلام[4]. أما الدكتور صالح جواد طعمة فقد لخصّ قصتين للرصافي هما (المطلقة) و(اليتيم في العيد)[5]. وذهب باحثون إلى أن القصة الشعرية تمثل

---

(١) مقدمة ديوان الرصافي: ع - ف.

(٢) تطور الفكرة والأسلوب في الأدب العراقي في القرنين التاسع عشر والعشرين: ٩٢.

(٣) نفسه: ٩٢.

(٤) ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه: ١٣٨- ١٣٩.

(٥) القصة عند الرصافي، مجلة الجزيرة الموصلية، ع٣: ١٩٤٨/٣/١.

احد مجالات التجديد عند الرصافي[1].

نصل من كل ذلك إلى أن قصص الرصافي لم تنل حظها من الدراسة والتقويم. من هنا كان هذا البحث الذي عني بتحليل هذه القصص وتبيان خصائصها الفنية وتقويمها تقويماً موضوعياً. وقد بدأت بتحليل اتجاهات القصص فدراسة مقدمتها وبنائها ، وكيف رسم الشاعر شخوص قصصه ، بعد ذلك تناولت العلاقة بين القصص والشعر الذي نظمت به ، وأخيراً حللت إحدى هذه القصص.

أما القصص فهي(أم اليتيم ص٣٦) و(المطلقة ص٥٤) و(اليتيم في العيد ص٥٨) و(الفقر والسقام ص٦٤) و(الأرملة المرضعة ص٢٠٦) و(هولاكو والمستعصم ص٣٧٠) و(أبو دلامة والمستقبل ص٣٧٦)

وهناك قصائد تمتلك ملامح قصصية هي (الصديق المضاع ص١٢٢) و(اليتيم المخدوع ص١٥٨) و(من ويلات الحرب ص٢١٣) و(ابن جبران ص٣٣٦) و(المهجورة ص٣٥٣).

اتجاهات القصص

يغلب على قصص الرصافي الاتجاه الاجتماعي فهي تجسيد لمشكلات وقضايا اجتماعية كمشكلة الفقر والمرض والطلاق والفتن

---

(١) قاسم الخطاط وآخرون: معروف الرصافي في شاعر العرب الكبير: ٢٤٣.

والحروب ، أن ما يلفت نظرنا في هذه القصص عنايتها بكل ما له صلة بالبؤس والحرمان. لقد دفع حب الشاعر الناس وتعشقه للخير إلى ذكر مظاهر البؤس والفاقة والإكثار من وصفها في شعره وحث الناس على محاربتها[1].

فموضوع قصة (المطلقة) هو الطلاق التعسفي القائم على أسباب واعتبارات تافهة غير معقولة ، فنجيب يطلق زوجته الجميلة والعفيفة على الرغم من الحب القوي الذي يربط بينهما تنفيذاً لقسم اقسم بع لبعض أصدقائه الذين أثاروا غضبه بمسألة عليها خلاف ، ويفتي بالطلاق ويعدّه طلاقاً بائناً بعض المتشردين ، ويظل الزوجات في حسرة وألم دون أن يستطيعا فعل شيء. اما موضوع (اليتيم في العيد) فيتمثل في البؤس والحرمان اللذين يسببهما الجور والطغيان ، فالشاعر يلقى في صبيحة عيد صبياً تلوح عليه إمارات البؤس فيتبعه إلى حيث يسكن وهناك يعرف قصته فهو يتيم يتولى أمره خاله ، لكن الخال سرعان ما يزج به في السجن بسبب حقد رئيس الشرطة عليه ، وهو بريء لأن العدل مفقود.

وأما موضوع قصة(أم اليتيم) فهو المآسي والويلات التي تخلفها الفتن في المجتمع ، ففي ليلة يسمع الشاعر أنات امرأة فيصل في الصباح إلى بيتها ليرى امرأة وابنها يتبادلان البكاء بسبب الجوع والحرمان ، ويسألها الشاعر عن مصابها فيعرف أن زوجها قضى في

---

(١) جلال الخياط: الشعر العراقي الحديث: ٥٨.

فتنة طائفية ، الأمر الذي جعلها وإبنها ينتهيان إلى هذا المصير.

وبين قصص الرصافي قصتان تاريخيتان هما(هولاكو والمستعصم) و(أبو دلامة والمستقبل) تقومان على أحداث تاريخية تدور على شخصيات معروفة ، من أجل الدعوة إلى أفكار معينة.

فالقصة الأولى تسجل مصرع الخليفة العباسي والمستعصم بالله على يد التتر بسبب ضعف الخليفة وسوء تدبيره وخيانة وزيره ابن العلقمي الذي يعين هولاكو على دخول بغداد وأصابتها بويلات وجروح لا تزال بغداد – كما يقول الرصافي – تعانيها ، وكأن الشاعر يربطه بين الماضي والحاضر يحذّر من المصير نفسه لبغداد ، لوجود العوامل نفسها التي أدت إلى وقوع الكارثة في الماضي:

وقد أثخنت بغداد من بعد قتله

جروح بوار جاء بالحجج الشهب

وما إندملت تلك الجروح وإنما

ببغداد منها اليوم ندب على ندب[1]

أمّا القصة الثانية (أبو دلامة والمستقبل) فتصور الشاعر أبا دلامة وهو يدعو إلى السلم ويستهجن الحرب ، وغاية الشاعر فيها إدانة الحروب.

والقصص على نحو عام قصص واقعية وهادفة تحمل أفكاراً إصلاحية تتعلق بقضايا ومشكلات اجتماعية وسياسية. وهي تغزو

---

(١) ديوان الرصافي: ٣٧٥.

أسباب هذه المشكلات إلى قوى دنيوية معلومة كالمجتمع والنظام السياسي وعلى نقيض الاتجاه الرومانسي الذي يعزو أسباب المشكلات إلى قوى غيبية كالدهر والقدر والزمان. لكن عيب هذه الأفكار هو ورودها في أغلب القصص في أسلوب تقريري مباشر يسيء إلى جماليات القصة. مثال ذلك ما نراه في خاتمة قصة (المطلقة):

ألا قل في الطلاق لموقعيه ... بما في الشرع ليس له وجوب

فلو تم في ديانتكم فلوا ... يضيف ببعضه الشرع الرحيب

أراد الله تيسيراً وأنتم ... من التفسير عندكم ضروب[1]

ومثل ذلك ما نقرؤه في خاتمة قصة (اليتيم في العيد):

نهوضاً إلى العز الصراح بفرحة ... تخر لمرحاها الطغاة وتركع

ألا فاكتبوا صك النهوض إلى العلى ... فإنيّ على موتي به لموقع[2]

---

(١) ديوان الرصافي: ٥٧.

(٢) المصدر نفسه: ٦٣.

عقدة القصة وبناؤها

تغيب العقدة في بعض قصص الرصافي حيث لا يكون ثمة حدث نام ، فالقصة لا تعدو أن تكون لقاء بين الشاعر وشخصية تعاني مشكلة ، يتبادل معها الشاعر الحوار ، وتنتهي القصة دون أن يحدث شيء ذو بال ، كما هو شأن قصص(الصديق المضاع) و(ابن جبران) و(المهجورة) ، أو تكون القصة خلاصة لحادثة شهدها الشاعر أو خبر سمع به ، كما هو شأن قصة(اليتيم المخدوع).

على أن هناك قصصاً تقوم على عقدة ، فتبدأ بحدث ينمو ويتطور حتى يصل النهاية مثل قصص(الفقر والسقام) و(اليتيم في العيد) و(أبو دلامة والمستقبل) لكن سير الحدث وتطوره لا يتم على نحو طبيعي سليم ، وذلك لكثرة ما يرد في القصة من حشو واستطراد وتفاصيل ومواعظ يقدمها الشاعر بنفسه ، وهو ما يجعل بناء القصص ضعيفاً يفتقر إلى التماسك والإحكام. فقصة (اليتيم في العيد) تبدأ بمقدمة طويلة يتحدث فيها الشاعر عن صباح العيد والتناقضات التي ترى فيه من مظاهر الفرح عند الأغنياء ومظاهر الحزن والبؤس عند الفقراء.

أطلّ صباح العيد في الشرق يسمع
ضجيجاً به الأفراح تمضي وترجع
صباح به تبدى المسرة شمسها
وليس لها إلا التوهم مطلع

صباح به يختال بالوشي ذو الغنى

ويعــوز ذا الأعــوام طمــر مرقــع

صــباح بــه يكســو الفــتي وليــده

ثيابــاً لهــا يبكــي اليتــيم المضيّــع

صــباح بــه تغــدو الحلائــل بــالطي

وتــرفض مــن عــين الأرامــل ادمــع

الا ليــت يــوم العيــد لا كــان انــه

يجــدد للمحــزون حزنــاً فيجــزع

يرينــا ســروراً بــين حــزن وانمــا

بــه الحــزن جــدّ والســرور تصــنع

فمن بؤساء الناس في يوم عيدهم

نحــوس بهــا وجــه المســرة أســفح

قد أبيض وجه العيد لكن بؤسهم

رمــى نلتــا ســوداً بــه فهــو أبقــع[1]

ثم يسترسل الشاعر في وصف الشمس في خمسة أبيات على نحو لا مبرر له ، بعدها يصف المكان الذي يقع فيه الحدث حيث يلفت نظر الشاعر ، بين الجمع ، صبي بائس يثير عطفه ، فيصل إلى

---

(١) ديوان الرصافي: ٥٨.

الحي الذي يسكن فيه حيث يلقى عجوزاً يسألها عن الصبي فتطلعه على أمره كيف مات أبوه وتكفله خاله ، غير أن رئيس الشرطة يعتقل خال الصبي وهو بريء ، فيترك الصبي وأمه وحيدين لا معيل لهما. ويخيل إلى القاريء هنا – بعد أن تجلى أمر الصبي – أن القصة قد انتهت لان العقدة حلت لكن القاريء يفاجأ بمقطع جديد يتكون من احد عشر بيتاً يتحدث فيه الشاعر عن عودته إلى ميعاده عند صحبه الذين تركهم ، ونقاشه معهم فيما رأى والدروس والعبر التي خرج بها من ذلك[1].

أن هذه الأبيات((لا تصلح أن تكون خاتمة لهذه القصة ، وكان حرياً أن تنسلخ منها لتكون قصيدة ذات عنوان مستقل))[2].

لعل أهم ما يسيء إلى بناء القصص تدخل الشاعر الذي غالباً ما يقطع سياق القصص ساردأ حكماً ومواعظ تجمد حدث القصة وتجعل الشعر أقرب إلى الشعر الغنائي والتعليمي منه إلى الشعر القصصي. في قصة(من ويلات الحرب) يلقى الشاعر في الطريق امرأة من ضحايا الحرب ، فيصفها ويحاورها ، وفجأة يقف الحدث ، لأن الشاعر راح يسرد المواعظ والحكم التي تذكرنا بمواعظ المنفلوطي في (نظراته) و(عبراته):

فرحت من عجبي منها ومن جزعي

أبكي لها بين ترجيع وتسبيح

---

(١) ديوان الرصافي: ٦٣.

(٢) جلال الحنفي: الرصافي في اوجه وحضيضه: ١/ ٩١.

من ليس يبكيه من أبناء جلدته

بكاؤهم فهو من جنس التماسيح

ولا يقوم بعبء المجد مضطلعاً

من لا يقوم إلى إنهاض مفدوح

وما السعادة في الدنيا بحاصلة

إلا باسعاد أطلاحٍ مرازيح

أن المروءة شيء لا تناوشه

إلا سواعد أجواد مساميح[1]

الشخصيات

يلاحظ على شخصيات قصص الرصافي أن عددها لا يتجاوز في الغالب اثنين أو ثلاثاً ، والشاعر نفسه يكون في معظمها إحدى شخصياتها. والشخصيات يختارها الرصافي عادة في القصص الاجتماعية من الفقراء والمحرومين كالعمال والنساء الأرامل والمطلقات والأطفال اليتامى. أما في القصص التاريخية فيختارها من الملوك والأمراء والشعراء.

لكن الرصافي لا يعنى – شأنه شأن اغلب شعراء القصة الشعرية – برسم شخصياته إذ لا يعطينا إلا نتفاً وأوصافاً مثالية

---

(١) ديوان الرصافي: ٢١٤.

عامة لا تبدو الشخصية من خلالها شخصية حية متميزة لها خصوصيتها ، وإنما تبدو مسطحة أو إنموذجاً بشرياً عاماً. وهذه الأوصاف أغلبها يتعلق بالبعد الشكلي للشخصية وليس البعد النفسي. في قصة(المطلقة) نجد الشاعر يصف بطلة القصة في تسعة أبيات ، لكننا من خلالها لا نعرف شيئاً ذا بال عن هذه المرأة:

بدت كالشمس يحضنها الغروب

فتـــاة راع نضـــرتها الشـــحوب

منزهـــة مـــن الفحشـــاء خـــود

مـــن الخفـــرات آنســـة عـــروب

نـــوار تســـتعبد بهـــا المعـــالي

وتبلـــى دون عفتهـــا العيـــوب

صـــفا مـــاء الشـــباب بوجنتيهـــا

فحامـــت حـــول رونقـــه القلـــوب

ولكـــن الشـــوائب أدركتـــه

فعـــاد وصـــفوه كـــدر مشـــوب

ذوى منهـا الجمـال الغضـيّ وجـدا

وكـــاد يجـــف ناعمـــه الرطيـــب[(١)]

---

(١) ديوان الرصافي: ٥٤.

على أن الرصافي في بعض قصصه يسعى إلى رسم سلوك الشخصية بوضوح ملقياً الضوء على الدافع الذي يقف وراء سلوكها ، كما فعل في قصة (هولاكو والمستعصم) حيث عزا خيانة ابن العلقمي إلى فتنة حدثت في الكرخ سببت قتلاً ونهباً للطائفة التي ينتمي إليها[1].

والشاعر في رسمه لشخصياته يستخدم الطريقة التحليلية ، إذ يتولى الشاعر بنفسه تحديد ملامح الشخصية وصفاتها. لكن الشاعر يدع الشخصية أحياناً لتعبر عن نفسها بسلوكها وحوارها ، غير أن هذا الحوار يأتي متكلفاً ثقيلاً ينمّ على أن الشاعر هو الذي ينطق بالحوار وليس الشخصية. ففي قصة (المطلقة) تلقى البطلة بعد إنفصالها عن زوجها الذي كانت تحبه ويحبها تتحدث مخاطبة زوجها بهذا الحوار المصطنع:

لئن فارقتني وصددت عني
فقلبي لا يفارقه الوجيب

وما ادماء ترتع حول روض
ويرتع خلفها رشأ ربيب

فما نفتت إليه الجيد حتى
تخطفه بازمتيه ذيب

---

(١) ديوان الرصافي: ٣٧٢.

فراحت من تحرقها عليه

بداء مالها فيه طبيب

تشمّ الأرض تطلب منه ريحاً

وتنحب والبغام هو النحيب

وتمزع في الفلاة لغير وجه

واونة لمصرعه تشوب

باجزع من فؤادي يوم قالوا

برغم منك فارق الحبيب[1]

ويجيبها الزوج بجوار أكثر ثقلاً وتصنعاً:

خذي من نول لنتجن شعاعا

به للعين تنكشف الغيوب

والقيه بصدري وانظريني

ترى قلبي الجريح به ندوب[2]

القصة والشعر

من شروط القصة الشعرية أن تتوازن فيها العناصر الشعرية والقصصية. بحيث نحس في كل كلمة بالشعر وفي الوقت نفسه نحس

---

(١) ديوان الرصافي: ٥٦.

(٢) المصدر نفسه: ٥٧.

بالقصة، وأن تستفيد فيها القصة من الشعر التعبير الموحي المؤثر، ويستفيد الشعر من القصة التفصيلات المثيرة الحية.[1].

صحيح أن مثل هذا التوازن وتبادل الفائدة بين الشعر والقصة ليس يسيراً على الشاعر تحقيقه في القصة الشعرية، لكن يظل الشاعر مطالباً بتحقيق قدر من ذلك حتى تكون القصة الشعرية متقنة ومحققة الغاية التي تكتب من أجلها.

والرصافي على نحو عام لا يوفق إلى تحقيق ذلك في قصصه الشعرية حيث يختل التوازن بين الشعر والقصة، وفي الوقت نفسه يغيب هنا التعبير الموحي والتفصيلات المثيرة الحية. إن الرصافي يعنى بأحداث التأثير في النفوس عن طريق موسيقى الشعر والتكرار وبعض الصور الحية، لكن هذا التأثير سرعان ما يضيع وسط التفاصيل غير الضرورية التي تزخر بها القصص، ومواعظه التي يقدمها هنا وهناك، والقوافي المصطنعة والثقيلة التي يلتزم لها. فممّا يشترطه النقاد هنا أن يقص الشاعر القصة((دون أن يجعلها واضحة مفصلة كالقصة النثرية، بل يعتمد فيها على قوة الإيماء والتلميح حتى يرتفع العمل إلى المستوى الشعري))[2]. فالشاعر على سبيل المثال يستهل قصة (الأرملة المرضعة) ببيتين يصف فيهما البطلة وصفاً وصفاً مؤثراً نتعرف بوساطته طبيعة الشخصية ووصفها:

---

(١) عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر: ٣٠١.

(٢) احمد امين: النقد الادبي: ٩٧.

لقيتها ليتني ما كنت القاها

تمشي وقد اثقل الإملاق ممشاها

اثوابها رثة والرجل حافية

والدمع تذرفه في الخد عيناها[1]

ولكن الشاعر بعد ذلك يخوض في سرد تفاصيل لا تفيد القصة ، وفي الوقت نفسه تقضي على إيحاء الشعر وجماله:

كرّ الجديدين قد ابلى عباءتها

فانشقت أسفلها وإنشقت أعلاها

وفرّق الدهر ويل الدهر معزرها

حتى بدا من شقوق الثوب جنباها

تمشي باطمارها والبرد يلبسها

كأنه عقرب شالت زباناها

حتى غدا جسمها بالبرد مرتجفا

كالغصن في الريح اصطكت ثناياها[2]

ولا يكتفي الشاعر بذلك ، وإنما يمضي شارحاً مغزى القصة للقارىء ، ولو أن هذا المغزى – كما يقول الشاعر نفسه – مفهوم:

---

(١) ديوان الرصافي: ٢٠٦.

(٢) المصدر نفسه: ٢٠٦- ٢٠٧.

هـذي حكايـة حـال جئـت أذكرهـا

ولـيس يخفـى علـى الأحـرار مغزاهـا

أولى الأنـام بعطـف النـاس أرملـة

وأشرف النـاس مـن في الحـال واسـاها[1]

والحق أن قصص الرصافي تزخر في بعض مواقفها بصور متنوعة تجعـل لغـة القصـة لغـة تصـويرية موحيـة ، لكـن شـغف الشـاعر بالتفصيلات والتزامه بقيود القافية ، وجريه وراء الألفاظ الغريبة غير المألوفة يسيء إلى هذه الطاقة التصويرية ويضعف من جمالها. مثال على ذلك ما نقرؤه في قصة (من ويلات الحرب):

تلفّعـتْ بـدريسٍ مـن تخرقـه

تخـال طرتـه بعـض التقـاريح

فكم ترى العين خرقا غير مرتفع

في جانبيـه وفتقـاً غـير منصـوحَ

تمشي إنخزالا بعبء الفقر مثقلة

كظالم في الطريق الوعر مكسوح[2]

وفي الوقت نفسه يتوسل الرصافي بأسلوب التكرار لتوفير الإيقاع وإستثارة الحزن ، كما نجد في قصة (اليتيم المخدوع):

---

(1) ديوان الرصافي: ٢٠٨.

(2) المصدر نفسه: ٢١٣- ٢١٤.

قضى والليل معتكر بهيم
ولا أهل لديه ولا حميم

قضى في غير موطنه قتيلا
تمج دم الحياء به الكلوم

قضى من غير باكية وباك
ومن يبكي إذا قتل اليتيم

قضى غضّ الشبيبة وهو عفّ
مطهرة مآزره كريم[1]

قصة (الفقر والسقام)

اخترنا هذه القصة لتحليلها هنا لأنها أطول قصص الرصافي وأكملها سرداً وعقدة وحواراً وشخوصاً.

تدور القصة على بشير العامل وأخته العانس التي يعيلها. يصاب بشير بداء المفاصل ثم داء القلب ، الأمر الذي يعطله عن العمل ، فيعيش وأخته في عذاب وفقر حتى يقضي نحبه وبعد سنتين تلحق به أخته.

القصة رومانسية يغلب عليها جو قاتم حزين ، وشخصياتها اثنان من الفقراء الطيبين يقع عليهما جور المجتمع فيسقطان صريعي الفقر

---

(١) ديوان الرصافي: ١٥٨.

والمرض. وهي تتوسل بوسائل مختلفة لاستثارة الحزن لدى القارىء ودفعه إلى التعاطف مع البطلين وذرف الدموع عليهما. من هنا تبدو شديدة الشبه بالقصص الرومانسية المعروفة ، ولاسيما قصص مصطفى لطفي المنفلوطي.

أما ما يخص جانب السرد في القصة ، فالرصافي ينوّع في أسلوب السرد حتى يبعد الرتابة منه ويضفي عليه شيئاً من الحيوية ، فالقصة تبدأ بموقف يبدو فيه البطل وهو يئنّ ويشكو بسبب المرض الذي أبتلي به ، ويدعو ربه بالرحمة والفرج ، وفي أثناء ذلك يتكلم على مصيبته ، وقد نحّى الشاعر نفسه عن السرد على نحو يبدو كأن القصة لجأت إلى أسلوب الترجمة الذاتية في السرد:

وجع في مفاصلي دقّ عظمي ودهاني ولم يرقْ لعدمي

عاقني عن تكسبي قوت يومي ربّ فارحم فقري بصحة جسمي

إن فقري اشد من اوصابي[1]

لكن الشاعر بعد ذلك يستخدم أسلوب (الفلاش باك) حيث يرجع إلى ماضي بشير قبل أن يداهمه المرض ، ملقياً الضوء على مهنته ، التي جرّت عليه الإرهاق والمرض:

رجل معسر يسمى بشيراً كان يسعى طول النهار أجيراً

كاسباً قوته زهيداً يسيراً ما لكا في المعاش قلباً شكوراً

---

(١) ديوان الرصافي: ٩٥.

راجيــاً في المعـــاد حســـن المــآب

عــال أختــا حكتــه خلقــا نزيــه　　عانســا جــاوز الــزواج ســنيها

لزمـــت بيـــت امهـــا وابيهـــا　　مــع اخيهـا تعـيش عنـد أخيهـا

مثلـــه في طعامـــه والشـــراب ..[1]

وتتضمن القصة في الوقت نفسه أحداثاً نامية ومتطورة ، وهي في نموها وتطورها تخضع لأسباب منطقية واضحة تجعل القارئ يقتنع بها ويحس فيها بعنصر (الممكن). كما نلقى في القصة عناية بالجو الذي تجري فيه الأحداث. والقصة بأحداثها وشخوصها وجوهاً تهدف إلى تجسيد قضية اجتماعية تتعلق بالتفاوت الطبقي إذ يدعو الشاعر الموسرين إلى الانتباه على المعدمين وإنصافهم. والفكرة هذه يقولها الشاعر بنفسه في ختام القصة كما يفعل في سائر القصص:

أيها الأغنياء كم قد ظلمتم　　نعم الله حيث ما ان رحمتم

سهر البائسون جوعا ونمتم　　بهناء من بعد ما قد طعمتم

مــن طعــام متنــوع وشــراب ..[2]

وما يسيء إلى القصة – شأنها شأن القصص الأخرى – ورود تفصيلات لا مبرر لها ، مما يصيبها بالترهل ، وجعلها تبدو كأنها قصة نثرية.

---

(١) ديوان الرصافي: ٩٥.

(٢) المصدر نفسه: ١٠٢.

خاتمة

على الرغم من الضعف البادي على بعض عناصر هذه القصص ، وهذا شيء طبيعي فيها إذا أخذنا بنظر الاعتبار الزمن الذي ظهرت فيه ، وفق الرصافي إلى تصوير جوانب مهمة من المجتمع العراقي في الربع الأول من هذا القرن. وفي الوقت نفسه استطاعت هذه القصص أن تحقق تواصلاً بينها وبين القراء الذين اقبلوا على قراءتها وحفظها ، وأحدثت فيهم تأثيراً عميقاً. ولعل ذلك عائد إلى رومانسية بإبرازها وتأكيدها جوانب وزوايا قائمة من المجتمع ، يخيّم عليها البؤس والمرض والموت. وأسلوبها العاطفي الذي يستثير الحزن. وواقعية لأنها تعزو — في بعضها — أسباب الجور والبؤس إلى قوى دنيوية كالنظام السياسي الظالم ، وتدفع القارئ إلى السخط على هذه الأوضاع الاجتماعية الشاذة ، ومن ثمّ تغييرها حتى تكون طبيعية.

لكن التفصيلات غير الضرورية والمواعظ التي يأتي بها الشاعر هنا وهناك تشكل ملمحاً سلبياً يسيء إلى جماليات القصص ، ويضعف من التأثير الذي يهدف إليه الأثر الأدبي والفني.

ومهما يكن من أمر ، فان قصص الرصافي الشعرية تظل محتفظة بمكانة متميزة في تاريخ الشعر العراقي الحديث.

المصادر والمراجع

١. احمد أمين: النقد الأدبي، دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٦٧.

٢. جلال الحنفي: الرصافي في أوجه وحضيضه، جـ١، مطبعة العاني، بغداد، ١٩٦٣.

٣. جلال الخياط: الشعر العراقي الحديث، دار صادر، بيروت، ١٩٧٠.

٤. داود سلام: تطور الفكرة والأسلوب في الأدب العراقي في القرنين التاسع عشر والعشرين، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٥٩.

٥. صالح جواد الطعمة: القصة عند الرصافي، مجلة الجزيرة الموصلية، العدد الثالث في ١٩٤٨/٣/١.

٦. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر: دار العودة – دار الثقافة، بيروت، ط٣، ١٩٧٢.

٧. فائق مصطفى: القصة في شعر الزهاوي، مجلة آداب اليرموك الأردنية، العدد الأول – ١٩٩٠.

٨. قاسم الخطاط وآخرون: معروف الرصافي شاعر العرب الكبير، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١.

٩. محمد عبد المنعم خفاجي: دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، د. ت.

١٠. معروف الرصافي: ديوان الرصافي، المكتبة التجارية الكبرى بمصر، ط٦، ١٩٥٩.

الفصل الثالث

مقالات ودراسات
في الأدب السردي ونقده

الموروث الشعبي في "ذلك النهر الغريب"

تتميز قصص "ذلك النهر الغريب" للقاص نجمان ياسين بتصويرها عالم الأطفال وما يزخر به من براءة وتلقائية ودهشة وحركة من أجل اكتشاف مجاهيل الواقع ، وتتخذ أبطالها من الأطفال والصبية لتجسد أحلامهم وتطلعاتهم ومغامراتهم عبر واقع تسوده القسوة ويتحكم التفاوت الطبقي في علاقاته الاجتماعية ومن هنا كان طبيعياً أن تتجلى في هذه القصص أجواء وقيم وحكايات وأساطير الموروث الشعبي لان الموروث الشعبي جزء لا يتجزأ من عالم الأطفال ، فالخيال الخصيب والأجواء الساحرة والتفسير الأسطوري للواقع وسيادة الحلم ، كل هذه العناصر للموروث الشعبي تسحر الأطفال وتشدهم إليه.والقاص نفسه يشير إلى هذه الحقيقة في مقدمة المجموعة حيث يشير إلى أن: "ثمة محاولة في هذه القصص تستهدف العودة إلى البراءة الأولى ، إلى الينبوع الأول ، محاولة تسعى من اجل تقييد المعالم الأثرية والقيم الشعبية والفولكلورية التي بدأت بفعل هجوم المدنية التي تجهز وبخشونة على معطيات

مهمة تدخل في تركيب الشخصية الوطنية والقومية".

ويتجلى الموروث الشعبي بصورة واضحة في أربع قصص هي "جوار قصر شاهق" و"المنارة" و"مملكة المعجزات" و"الطائر ياصديقي". وفيما يأتي محاولة لدراسة هذه القصص وتحديد دور الموروث الشعبي فيها والكيفية التي وظف بها هذا الموروث في القصص.

في قصة "جوار قصر شاهق" نلقى حبيبين يقفان أمام باب قصر شاهق يحلمان باقتحامه لمعرفة خفاياه والوصول إلى سطحه. ووسيلتهما لتحقيق هذا الحلم صداقتهما لابنة صاحب القصر "وفاء" تبدأ القصة والصبيان ينتظران أمام القصر مجيء وفاء حتى تدخلهما إلى القصر ، ويطول انتظارهما بلا جدوى إذ لا يلوح لوفاء أثر وأثناء ذلك نتعرف مشاعرهما وأحلامهما العذبة ، وأخيرا تحضر الخادمة لتخبرهما بان "وفاء" لن تراهما بعد الآن بناء على أمر سيدة القصر التي عدت حضورهما إلى القصر ذنبا لا يغتفر لأنهما لصان وتهدد بإحضار الشرطة لحبسهما. خلال انتظار الصغيرين الطويل يتذكران -- وهنا يبدأ دور الموروث الشعبي- أساطير العجائز عن القصر. يتذكر الصبي الأول "فكر الأول ... تقول عجائز الحارة أن القصر قديم قدم الزمن وأسنه يعود لملك من الملوك القدامى للجن. أقفل عليهم الخضر "عليه السلام" طوقاً محكماً وجعلهم سجناء في أعماق أرض القصر في غرف من حديد يلحسون جدرانها بألسنتهم الحادة ويريدون الخلاص واختراق هذه الجدران.

وتخالف عجوز أخرى هذا الخبر وتقول أن الخضر سجن الجن الكفار ، أما الأبرار فقد أطلق سراحهم ليضفوا على القصر نوراً بهيجاً وتفسر الضوء الساطع المنبثق عن المرمر بأرجائه إلى هذه الكائنات المخلوقة من نار ونور ، وتكاد تقسم أنها سمعت ذات عيد وهي تحضر لأخذ "لحم الضحية" من أهل القصر صلاتهم وتسابيحهم))[1]. أما الثاني فيتذكر: "وفكر الثاني كانت أمه الراحلة موقنة أن الملائكة تسكن القصر وتطير في أرجائه ببهائها النوراني وتصطفق أجنحتها الرهيفة الباهرة الألوان في رفيف منساب هادئ ورشيق ناشرة الطمأنينة ومالئة كل زوايا القصر بآيات الذكر الحكيم وتراتيل الشكر والرحمة كانت أمه تقول أن الملائكة مخلوقات شفافة كالهواء لا يبصرها إلا المؤمن العابد وأنها تحرس القصر وتغدق على أهله الرزق الوفير"[2].

إن هذه الأساطير عن القصر تأتي في القصة لتلقي مزيداً من الغموض والرهبة على القصر. إنها تضفي على القصر جواً من الأسرار والألغاز وذلك حتى يكون لحلم الصغيرين في اقتحام القصر واكتشاف كهنة ما يبرره. إن الموروث الشعبي يرتبط هنا بحلم الصبيين الذي هو محور القصة ، ويدعوهما إلى الحركة والمغامرة من اجل اكتشاف المجهول وخوض تجارب فيها سحر وجرأة ورهبة

---

(١) ذلك النهر الغريب، نجمان ياسين: ١٧.

(٢) المصدر نفسه: ١٧.

يضاف إلى هذا أن الموروث الشعبي يأتي في القصة ليلقي الضوء على شخصيتي بطلي القصة ويصور أعماقهما حتى يكون سلوكهما في القصة مبرراً وواضحاً.

لكننا من جهة أخرى نرى بطلي القصة يحسان ويفكران بصورة تتناقض مع هذه السمات التي ترسمها القصة لهما ، مثال ذلك "وأحسا بوحشة كبيرة وبأنهما ينتظران شيئاً لن يأتي في رأسيهما الم وحقد محض وأنكفا على نفسيهما التي اوحت لهما أنهما يعانيان من خذلان وإهمال يجعلهما ملقيين في هذا العراء الغريب عليهما من البرد والزمهرير والريح والأمطار الهاطلة ووحشة القصر ورهبة الخفية"(١). إن هذه المشاعر والأفكار تذكرنا بمشاعر وأفكار الشخصيات الوجودية وهي تبدو غريبة وشاذة لدى شخصيات تسري في أعماقها المأثورات الشعبية المحلية ولاشك أن هذا ناجم عن تدخل القاص وفرض أفكاره على شخوص قصصه.

ويقوم محور قصة "المنارة" على مغامرة يقوم بها ثلاثة صبيان من اجل الوصول إلى سطح منارة وسط ظروف صعبة اثنان منهم من الفقراء والآخر من الأثرياء وعندما تبدأ المغامرة ويتراجع الصبي الثري ، في حين يواصل الصبيان الفقيران الصعود حتى يصلا إلى السطح حيث الأضواء ومنظر البيوت الفقيرة الجميلة والطيور المحلقة في الفضاء.

---

(١) ذلك النهر الغريب، نجمان ياسين: ١٥- ١٦.

هنا يتضح دور الموروث الشعبي بصورة أوضح ، إذ يبدو عنصراً بارزاً في تكوين الشخصية ويصبح دافعاً مهماً يحرك الشخصية نحو الحركة وخوض المغامرة. أن ما سمعه الصغار من أساطير عن المغامرة هو الذي أغراهم بالقيام بهذه المغامرة.

وتتجلى في القصة الموروثات الشعبية عن العيد ، تلك الموروثات التي ترى العيد كائناً حياً يعيش في مكان ما وينتقل هنا وهناك ويقطع الطرقات الشاسعة وتراهُ رجلاً طيباً يحب الأولاد ويتحمل مشاق الطريق من اجلهم[1]. وكذلك يظهر فيها من ذلك ما يتعلق بالطيور إذ يعد قتل الطيور خطيئة[2].

ويتسرب أحيانا الموروث الشعبي إلى لغة القصة: "كانت الحيرة كائناً خرافياً يهبط عليهم ، يطوق نفوسهم وتمتد مخالبه في قلوبهم الوجلة الراعفة بالخوف"[3].

لكن القاص يقحم نفسه هنا أيضا على سياق القصة ، إذ يتحدث باسلوب تقريري عن دور الموروثات الشعبية في حياة شخصيات القصة وكأنه يرى أن القارئ لا يستطيع أن يتوصل بنفسه إلى هذه الحقيقة من خلال تطور الحدث وسلوك الشخصيات "الشقوق الواسعة الممتدة كجراح عميقة في جسد المنارة من الداخل والتي تثير أحاسيس مبهمة غامضة تختلط بالخرافة وأساطير

---

(١) ذلك النهر الغريب، نجمان ياسين: ٤٤.

(٢) المصدر نفسه: ٤٦.

(٣) المصدر نفسه: ٤٩.

النساء عن المنارة تلك الأساطير التي تشكلت راسخة في رؤوس الصبية وتحولت لديهم إلى واقع قائم شراسة متماسكة، واقع يغذي فضولهم في اقتحامه وخوفهم منه في ذات الوقت"[1].

أما قصة "مملكة المعجزات" فتجسد بعض المأثورات الشعبية التي يؤمن بها بسطاء الناس.

وترد في القصة حكاية أخرى من الحكايات التي يشيعها بين الناس أصحاب الثروة والامتياز في عصور الإقطاع والتحكم الأجنبي لينحدروا بها الجماهير ويجعلوها ترضى عن بؤسها وحرمانها وتحتقر مباهج الدنيا، وذلك لكي يبعدوا هؤلاء عن الثورة والمطالبة بحقوقها الاجتماعية والإنسانية.

وأما قصة "الطائر يا صديقي" فتجعل الموروث الشعبي عنصراً أساسيا في بنائها وهي تدور على حبيبين يصطادان الطيور، احدهما ينجح دائماً في إصابة الهدف في حين أن صديقه يخفق ويظن أن الأول ينجح لان أمه سحرت له فأصبح محظوظاً، ولا يعرف أن السبب يعود إلى عوامل موضوعية وواقعية. إن القصة تدور على مسألة الحظ تلك المسألة التي تشيع في المأثورات الشعبية حيث يبدو الحظ قوة خفية تتدخل في حياة الإنسان وسعادته كما تقف وراء شقائه وبؤسه. ويبدو الإنسان أمام هذه القوة دمية تلعب بها مثلما تشاء فلا إرادة للإنسان إزاءها ولا حيلة ومهما يأت من جهد فلن

---

(١) ذلك النهر الغريب، نجمان ياسين: ٤٩.

يتمكن من الإفلات من تأثيرها على حياته. يروي احد الصبين حكاية "عين كبريت" التي تجسد مسألة الحظ ، وكيف يكون الإنسان محظوظاً في الحياة والحكاية مفادها "أن الأميرات المسمورات يخرجن من كهوفهن الموغلة في أعماق النهر في ليالي الصيف وعندما يكون القمر في منتصف السماء يكشفن عن أجسادهن البلورية ويحللن شعورهن التي تشبه لمعة الذهب ، ويبدو أن الاستحمام في البركة بمرافقة الرقص والغناء الذي يجعل صخور جرف النهر تتصدع طرباً... ومحظوظ من يراهن وأكثر حظاً من يمسك بواحدة منهن... يقولون أن بعض أثرياء المدينة قد امسكوا بأكثر من واحدة منهن... إن الأميرة المسمورة تحب بني ادم بعد أن تذوق طعمه..."[1].

هنا تكمن نظرة إلى الواقع تقوم على تفسير معطيات الواقع بالحظ ، وتربط الحظ بالقوى الغريبة وتفسر الفوارق الطبقية تفسيراً غيبياً عمادهُ الحظ والمصادفة ومن المعروف أن هذه النظرة تسود في مأثوراتنا الشعبية التي تكونت وسط ظروف اجتماعية وسياسية قاهرة جعلت الإنسان يهرب من واقعه ويلجأ إلى الحلم والتخيل ويؤمن بالمصادفة والحظ.

والقصة –كما هو واضح– تتخذ هنا موقفاً نقدياً من المأثور الشعبي ، إذ تنظر إلى الحظ نظرة واقعية وترجح النجاح والإخفاق

(١) ذلك النهر الغريب، نجمان ياسين: ١٠٢- ١٠٣.

في الحياة إلى أسباب وعوامل موضوعية وبعد فقد جاءت مجموعة "ذلك النهر الغريب" حافلة بالموروث الشعبي الذي وظف في بعضها توظيفاً فنياً أضفى عليها سمات متميزة.

رواية عراقية جديدة
في الشكل والمحتوى

صدرت عن دار الشؤون الثقافية العامة رواية فاتح عبد السلام "عندما يسخن ظهر الحوت" بعد أن فازت بالجائزة الأولى للمسابقة التي أجرتها الدار في عام ١٩٩٢ – ١٩٩٣.

يلفت نظر القارئ في الرواية شكلها المتميز وموضوعها غير التقليدي والغموض الذي يلف أجواءها وشخصياتها ورؤيتها الخاصة ، فضلاً عن حوارها الزاخر بالإشارات الثقافية المتنوعة التي تجعل القارئ المثقف يتابع قراءتها بشغف وحماسة.

تدور وقائع الرواية في القرن الحادي والعشرين وبطلها وهو راويها الرئيس عالم يبحث في الطب النفسي في بلاد آشور وصديقه عالم في الكيمياء الذرية ، يعمل الاثنان بدأب وحماسة من اجل إثبات نظرية خاصة عن الزمن ومصير الحياة والبشرية في المستقبل ، ومن أهم وقائع الرواية سقوط البطل في نفق ترابي عند أعتاب السور الآشوري في يوم شديد العواصف والانهيارات الأرضية حيث تفتح له كوة في جدار سميك لم يفكر احد في اختراقه من قبل ، فكان

أن اتصل بالزمن الآشوري القديم لقد تراءت له امرأة آشورية رمته برمح أصاب كتفه إن الحيطان والسقوف في الأراضي الآشورية – كما تقول نظرية الكيمياوي- كانت مبطنة بمواد مستخلصة من شجر البلوط بنسب يدخل الماء في تكوينها محيرة كيمياوياً لم يعمدها العلم الحديث لقد تكونت تلك المواد حاجزاً عظيماً أمام الإشعاعات المتسربة من الخارج ، والحيز الهوائي داخل تلك الغرف المبطنة يساعد على نمو الخلية نمواً يحافظ على المادة الحياتية من هنا يصبح الماء هو المكان الذي ستلجأ إليه البشرية عندما تجذب الأرض وتتهدد الحياة بالإشعاعات أي عندما يسخن ظهر الحوت فنظرية اللجوء إلى باطن الأرض هي البديل المستقبلي للاحتماء بالمياه وصنع العوازل البلوطية الهائلة.

يتوزع السرد في الرواية على أربعة عشر فصلاً يأتي الفصل الثالث عشر أخطرها لان الروائي يكشف فيه عن أهم أسرار الرواية وأفكارها وحتى يبعد الروائي الرتابة عن السرد ، يلجأ إلى عدة وسائل أهمها اختلاف الراوي فاغلب الفصول يرويها عالم النفس وفصول أخرى يرويها الكيمياوي واستعمال أسلوب المونتاج السينمي في تقطيع الأحداث والمزج بين الماضي والحاضر والمستقبل والاعتماد على الوصف والحوار والرسائل والتداعي والأحلام إن كل ذلك يخلق في السرد حيوية ونشاطاً.

إن بطلي الرواية عالم النفس والكيمياوي شخصيتان عميقتان وطريفتان وتلتقيان في جوانب عديدة حتى يمكن أن نقول أنهما

شخصية واحدة ، فالأول ينتبه إلى المكونات غير المرئية في الأشياء الأمر الذي يدفعه إلى التعلق بعلوم النفس البشرية ويصير كائناً زمنياً على حد التعبير الشيخ منحوتاً من ماضي المستقبل ومستقبل الماضي تتسرب إليه شحنة زمنية عالية ويكون شاهداً على الانصهارات والتغييرات الكونية ويكتسب كيانه ديمومة زمنية مطاوعة أمام انكسارات الاتي من زمن الناس المنظور ، أما االثاني فهو كائن متواصل الجذور ضارب في أبعاد لا احد يعرفها ، كائن قادم من سراب الطفولة فيه خوف وفزع من مجهول لا يعرفه يراوده دائماً في أحلامه مؤمن بالثنائيات المتضادة والثنائيات المؤتلفة.

تدور الرواية على عدة قضايا مثل قضية الزمن والعلاقة بين الجسد والروح والصراع الحضاري بين الشرق والغرب ومستقبل البشرية والحياة كن الرواية توقف إلى الجمع بينهما.

وفي الوقت نفسه تلوح في الرواية خلفية ثقافية عريضة تتمثل في إشارات ثقافية متنوعة تأتي في السرد والحوار ، وهذه الإشارات الثقافية يأتي اغلبها متوافقاً مع طبيعة الشخصيات ومنسجماً مع طبيعة المواقف والإشارات اقتباسات من أراء وأقوال فلاسفة وأدباء وفنانين وأبطال آثار أدبية معروفة وفي الرواية آثار تبدو في مواقف عديدة تسربت إليها من روايات الصراع الحضاري بين الشرق والغرب مثل "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح و"قنديل أم هاشم" ليحيى حقي و"عصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم ، فضلاً عن روايات الخيال العلمي الغريبة مثل روايات جورج اورويل

وهسكي وويلز أما لغة الرواية لغة قصصية صافية تعبر بسهولة ويسر عن وقائع الرواية وشخصياتها ومنطلقاتها وتزخر بصورة شاعرية معبرة ذات إيحاءات وظلال ثرّه ، وتأتي فيها مصطلحات علمية وفلسفية لا تبدو غريبة في عالم الرواية.

تحية إلى الروائي فاتح عبد السلام ودعوة إلى القراء لقراءة الرواية.

علي جواد طاهر
والقصة العراقية

قال الدكتور عمر الطالب ، وهو يناقش رسالة جامعية في جامعة الموصل يوم ١٩٩٨/٧/١٢ ، رداً على كلامي أن الأدب القصصي يقصد به عند بعض الباحثين القصة القصيرة ، كما هو شأن كتاب أستاذنا الكبير المرحوم عي جواد الطاهر "في القصص العراقي المعاصر" ، قال أن عنوان كتاب الطاهر غير دقيق والطاهر غير متخصص في القصة العراقية. ولم استطع لضيق المجال أن أرد على هذه المطالعة وقتذاك ، لكنّي افعل ذلك الآن.

الدكتور الطاهر –كما يعرف الجميع- رائد النقد القصصي في العراق ، لا بالمعنى التاريخي للريادة ، لان بدايات النقد القصصي عُرفت عن محمود احمد السيد رائد القصة العراقية الحديثة في الثلاثينات ، وفي الوقت نفسه ، مارس النقد القصصي أكاديميون أمثال الدكتور جميل سعيد وعبد القادر حسن أمين ، وأدباء مثل جعفر الخليلي ، وإنما اقصد بالريادة هنا المتابعة الدائمة والشغف الكبير والحماسة والحرص ، وإصدار كم هائل من المقالات والأبحاث والكتب عن القصة العراقية ، والعناية بالقصة وتدريسها في الجامعة

منذ الخمسينيات ، فالطاهر –حسب علمي– هو أول أكاديمي عني بالأدب القصصي ودرسه في بغداد ضمن محاضرات النقد الأدبي ، واعتراف بالقصة جنساً أدبيا بعد أن كان الميدان للشعر وحدهُ. ويحضرني هنا ما حدث في أول محاضرة في النقد الأدبي التقيناه فيها في كلية الآداب بجامعة بغداد في الستينيات ، إذ وجد عندي اهتمامات قصصية ، فطلب إلي أن اذكر ثلاث قصص عراقية لا يعرفها بقية الطلبة ، فأجبت "نشيد الأرض" و"مجرمون طيبون" و"الوجه الأخر" ثم سأل الطلبة ان يذكروا مؤلفي هذهَ القصص لكنهم ظلوا ساكتين لأنهم لم يسمعوا بهذه القصص من قبل.

من بواكير دراسات الطاهر في القصة ، دراسته الطويلة والعميقة "في القصة القصيرة" المنشورة في عام ١٩٥٧ ، وقد ظلت زمناً مرجعاً للباحثين في نظرية القصة القصيرة وتاريخها ، وجاء في نهايتها كلام على القصة العراقية إذ حدد عيوبها وأشار إلى أصوات متميزة فيها "وعالج العراقيون القصة ، وولعوا بالقصيرة منها ، وكان لهم بين الحين والحين شيء يقرأ ، ولكنه بداية البداية والمؤسف في هذا الباب هو أن الذين زاولوا هذا الضرب –على كثرتهم– لم يبدأوه كما يجب ، أو بمعنى أدق لم ينهوه كما يجب ، ذلك أنهم بين مراهق مغرور ما أسرع ما يتهاوى ، وشيخ جامد لم تواته المطاوعة الفنية ، و"مصلح صغير" يحمل هذا المخلوق الضعيف مالا يطيق من نظريات وأراء غريبة.... وبين مقلدين أعجبوا بهذا أو ذاك من أساليب كتاب الغرب فراحوا يذيبون شخصياتهم وهم يمسخون وبدأ

آخرون بداية حسنة ثم غيروا رأيهم في اللون الفكري الذي يجب أن يعرفوا به..." (مقالات ، مطبعة اتحاد الأدباء العراقيين ، بغداد ، ١٩٦٢ ، ٥٨).

ثم نشر مقالة "أريد أن أكون قصاصاً" عام ١٩٥٨ ، نصح فيها من يريد أن يكون قصاصاً ، ان يقرأ قصصاً عالمية "أسألك هل قرأت قصصاً عالمية ثبت نجاحها على مر الزمن واختلاف الشعوب؟ قصصاً أبدعتها عبقريات مرت الأيام وبقيت... وقد جاءك خبر دستوفشكي وبالزاك وستندال ودكنز وغيرهم وغيرهم..."(مقالات ، ٢٠).

وفي عام ١٩٦١ ، عني الطاهر بالقصة ترجمة إذ ترجم مجموعة من القصص الفرنسية سمّاها "الابن وسبع قصص أخرى".

اخذ الطاهر يكتب دراسات نقدية عن الجديد والمهم في القصة العراقية بعد ثورة ١٤ تموز عام ١٩٥٨ ، وقد جمع هذه الدراسات في كتابه (في القصص العراقي المعاصر) الصادر في عام ١٩٦٧ ، واهم هذه الدراسات دراسته عن مجموعة فؤاد التكرلي "الوجه الآخر" ومما قاله عنها "إن مجموعة "الوجه الآخر" خطوة مهمة في تاريخ القصة العراقية ومشرقة في فنها..." (في القصص العراقي المعاصر ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ١٩٦٧ ، ٣٥).

بعد ذلك عاد الطاهر إلى بدايات القصة العراقية فوجد أنها تتمثل نحو جلي في قصص محمود احمد السيد ، فاصدر كتابه "محمود احمد السيد ، فاصدر كتابه "محمود احمد السيد رائد القصة الحديثة في العراق" عام ١٩٦٩ ، وبعد سنوات اصدر

"الأعمال القصصية الكاملة لمحمود احمد السيد" بالاشتراك مع الدكتور عبد الإله احمد عام ١٩٨٧ وهكذا درس الطاهر ما يتعلق بالريادة التاريخية للقصة العراقية ، أما الريادة الفنية للقصة العراقية فقد تناولها في كتابين ، صدر الأول (في الريادة الفنية للقصص العراقي "أشياء تافهة" لنزار سليم) عام ١٩٩٠ ، والثاني عن "نشيد الأرض" لعبد الملك نوري عام ١٩٩٢.

دأب الطاهر في السبعينيات والثمانينيات على متابعة ما يصدر من قصص وروايات عراقية وعربية بالتعريف والنقد في الصحف والمجلات العراقية والعربية جمع قسماً منها كتاب "من حديث القصة والمسرحية" عام ١٩٨٧ ، وفي كتاب "مسرحيات وروايات عراقية في مآل التقدير النقدي" عام ١٩٩٣.

يقول القاص والروائي مهدي عيسى الصقر عن علاقة الطاهر بالقصة "كتب الطاهر عن القصة العراقية في كتبه النقدية ومقالاته ، أكثر مما كتب عن أي جنس أدبي آخر ، وأرخ كتاباً لمحمود احمد السيد ، واعد وقدم كتباً عن عبد الحق فاضل وذي النون أيوب وجعفر الخليلي ، وعن النهضة الفنية في القصة القصيرة في الخمسينيات وتابع مراحل تطورها بعد ذلك جيلاً بعد جيل ، واخذ بيد العديد من كتابها ، ورعاهم وقاد خطاهم حتى أصبحت لها أسماء تذكر ، وظل بعد ذلك يتابع ما يكتبون بالحب نفسه..." (مجلة الأقلام ، العدد ١-٤ ، ١٩٩٧ ، ١١٠). والحق أن الطاهر عشق القصة العراقية عشقاً غريباً ، وأحبها حباً صادقاً ، فتابع كل ما

يخصها قارئاً وناقداً لكل ما يصدر فيها ، موجهاً كتابها ، ساعياً إلى الأخذ بأيديهم ليرتقوا بنتاجاتهم القصصية ، كم كان يبتهج عندما يقرأ قصة صدرت حديثاً فيها جديد ، إبداع غير مألوف. نخلص من كل ذلك إلى أن الطاهر مارس ، وبكل جدية وإخلاص ، وعلى نحو متواصل ، كل الأنشطة المتعلقة بالقصة العراقية حتى صار واحداً من ابرز أعلام النقد القصصي من العراق ، إذ كتب عن الريادة التاريخية والفنية للقصة العراقية ، وكتب نقداً عن أعمال اغلب كتابها ، وتناول بالبحث قضاياها ومشكلاتها ، وشخص العقبات التي تحول دون تقدمها ، فضلاً عن انه تعرف وصادق جمهرة كبيرة من قصاصينا.

وبعد فلا ادري كيف لا يكون الطاهر ، بعد هذا كله ، متخصصاً في القصة العراقية؟ أيكون التخصص فقط بكتابة رسالة ماجستير أو دكتوراه ، كلها نقولات واقتباسات ، وأحيانا نقولات من غير إشارات إلى مصادرها!!!! انه لرأي عجيب وغريب.

عبد المحسن طه بدر
إنسانا وناقدا

يا أصدقاء

لشد ما أخشى نهاية الطريق

وشد ما أخشى تحية المساء

"إلى اللقاء"

اليمة "إلى اللقاء" و "أصبحوا على خير"

وكل ألفاظ الوداع مرّة

والموت مرّ

وكل شي يسرق الإنسان من إنسان...

مثلت في ذهني قصيدة احمد عبد المعطي حجازي وأنا اقرأ في صحفنا المحلية نعي أستاذي الناقد الدكتور عبد المحسن طه بدر أستاذ الأدب العربي الحديث في كلية الآداب بجامعة القاهرة. لقد هزني الخبر وملأ كياني ألما وحزناً ، فلم يكن الراحل إنسانا عادياً ، وإنما كان شخصية متميزة ، بكل ما تعنيه هذه الكلمة ، في الخلق والعلم والمواقف.

فعلى الصعيد الإنساني كان عبد المحسن –رحمه الله– إنسانا فاضلاً حقاً. أقول هذا دون مجاملة أو مبالغة ، فقد كان مثالاً وأنموذجا للأخلاق السامية والالتزام الفكري والأخلاقي ، متمسكاً بالحق والصدق ، لا يجامل فيهما ولا يخشى لومة لائم مهما كان الظرف ، ثابتاً على المبدأ لا يحيد عنه أبدا ، عفيفاً زاهداً في المال والجاه والأضواء ، فكم من مرة عرضت عليه اعارات للتدريس في الجامعات العربية والأجنبية ، لكنه رفضها ، ولم يترك جامعته ، حسب علمي ، إلا مرة واحدة عندما قبل ، لأسباب قومية ، التدريس في جامعة بيروت العربية.

وعلى الرغم من أن راتب الوظيفة كان مورد رزقه الوحيد في الحياة ، خص جزءاً منه للمنظمات الفلسطينية. وجزءاً آخر للطلبة الفقراء في كلية الآداب جامعة القاهرة.

من مواقفه الإنسانية والنبيلة التي ما زلت اذكرها باعتزاز ، ما حدث معي في عام ١٩٧٧ عندما كنت احضر رسالة الدكتوراه بإشرافه ، فقد جئته يوماً في الكلية لأستشيره في أمر يخص رسالتي ، فإذا بي أرى السيدة جيهان السادات جالسة معه وهما يتناقشان ، فما كان مني إلا الانسحاب ، لكن أستاذي –رحمه الله– نهض من مكانه – وراح يناديني: فقال يا فايق. لمَ رجعت ولم تدخل. ثم عرفني عليها وطلب إلي أن أناقشها فيما يخص سياسة الحكومة المصرية آنذاك.

كما اذكر باعتزاز بالغ أيضا موقفه في أعقاب زيارة أنور السادات

للأرض المحتلة ، وقد صار وضع الطلبة العراقيين في مصر قلقاً ، فقال لي آنذاك جملة رائعة ملأت نفسي دفئاً وطمأنينة: لا تخشى يا فايق أبدا. أنا معك. في الوقت الذي تخلى فيه ، للأسف ، بعض الأساتذة عن طلابهم في تلك الظروف.

أما ما يخص الجانب العلمي عند الفقيد ، فقد عرف بالصرامة الشديدة والموضوعية في التدريس والبحث والإشراف ، فلم يكن يقبل الإشراف إلا بعد أن يختبر الطالب شهرين أو ثلاثة ، ويقرأ ما يكتبه الطالب حرفاً حرفاً ويناقشه مناقشات طويلة دون كلل أو ملل ، واشرف –فيما اعلم– على ثلاثة عراقيين هم الدكتور عبد الإله احمد والدكتور محسن اطيمش وكاتب المقال. وتميزت أبحاثه وكتاباته بالدقة والمنهجية والوضوح.

ومن المحاضرات التي طبعت للفقيد "حركات التجديد والتطور" ضمن كتاب "حركات التجديد في الأدب العربي" ، تتبع فيها حركات التجديد في الأدب العربي الحديث في مصر بفنونه الثلاثة الرئيسة: الشعر والرواية والمسرحية ، في ضوء المدارس الأدبية الثلاث الكلاسيكية والرومانسية والواقعية.

تدور أبحاث وكتب الفقيد على النقد الروائي ، ويُعد في هذا الميدان رائداً إذ كتب أول دراسة منهجية عن الرواية العربية الحديثة هي "تطور الرواية العربية الحديثة في مصر" في مطلع الستينيات ، مهد بها الطريق أمام النقاد والباحثين المعنيين بالنقد الروائي والقصصي. اختار في دراسته هذه منهجاً يجمع بين المنهج التاريخي

والمنهج النقدي ، فتتبع تأثير الزمن في تطور الرواية ، وهذا التطور تجلى في موضوع الرواية وأسلوبها ، مما حتم قياس هذا التطور في ضوء المقاييس النقدية ، كما ميزّ في الرواية العربية عدة أنواع منها الرواية التعليمية ورواية التسلية والترفيه والرواية الفنية المتكونة من الرواية التحليلية ورواية الترجمة الذاتية.

وصدر للفقيد فيما بعد دراسات أخرى مهمة في الميدان نفسه ، اتبع فيها المنهج الاجتماعي الذي يقوم على رصد العلاقة بين الأديب والواقع الذي يعيش فيه ، وهي "الأديب والواقع" و"الروائي والأرض" و"الدراسة الأخيرة" تعد أهم ما كتب في النقد الاجتماعي العربي ، وفيما انطلق من فرض "يتمثل في أن كل عمل أدبي يتكون من عناصر ثلاثة: أولها الذات المبدعة ، وثانيها صور الحياة التي يطرحها الواقع أمام الأديب في الإطار الاجتماعي الذي يعايشه. سواء أكانت هذه الصور مطروحة أمامه بالممارسة أو مكتسبة من التراث الثقافي المتاح في بيئة الأديب. أما العنصر الثالث فهو الذي يحدد العلاقة بين الذات وهو الذي يتحكم في اختياره الأديب لموضوع من الموضوعات التي يطرحها عليه الواقع دون غيره من الموضوعات ، كما يتحكم في اختيار للزاوية التي يتجه منها وهذا العنصر الثالث الذي يمثل طبيعة العلاقة بين الذات والموضوع ويحكمها يمكن أن نسميه موقف الأديب من الواقع...". واختار خمس روايات هي "زينب" لمحمد حسين هيكل ، و"الأرض" و"الفلاح" لعبد الرحمن الشرقاوي ، و"يوميات نائب في الأرياف"

لتوفيق الحكيم ، و"أيام الإنسان السبعة" لعبد الحكيم قاسم ، وحللها في ضوء منهجه هذا.

وفي الوقت نفسه كتب أهم دراسة صدرت حتى الآن عن الروائي الكبير نجيب محفوظ. (نجيب محفوظ: الرؤية والأداة) درس فيه العلاقة بين رؤية الروائي وأداته عبر الروايات الأولى لنجيب محفوظ.

وداعاً يا أستاذنا الكبير ، لكن ذكراك وآثارك ومواقفك المشرفة ستظل حية في نفوسنا وعالمنا ، ما ظل للكلمة الطيبة والمثل الإنسانية السامية ذكر ووجود.

من بواكير التجريب
في القصة العربية القصيرة

يرتبط التجريب في الفنون كافة "بالنزوع إلى الخروج على التقاليد الفنية المألوفة والرغبة في ارتياد آفاق بكر واستكشاف عوالم مجهولة ، وبالتوق إلى ضخ دماء جديدة ورؤى جديدة"[1]. والتقاليد الفنية التي سادت في القصة العربية تمثلت في السرد والبناء التقليديين القائمين على "التتابع: تعاقب الأحداث في الزمان... الذي يبدأ من نقطة محددة ويتتابع وصولاً إلى نهاية معينة ، دون ارتداد أو عودة إلى الخلف ، فابرز خصائص البناء المتتابع اهتمامه بسرد الوقائع حسب ترتيبها الزمني"[2].

يجمع اغلب الباحثين على أن التجريب عرفته القصة العربية القصيرة في الستينيات من القرن الماضي ، فقد "آذنت فترة الستينات بتحول هام أصاب طرائق الكتابة فتغيرت الأشكال

---

(١) صبري حافظ: التجريب والمسرح/الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة – ١٩٨٤ / ٤٥.

(٢) عبد الله إبراهيم: البناء الفني لرواية الحرب في العراق/دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – ١٩٨٨ / ٢٨.

الجديدة لتفصح عن روح الرفض السائدة التي حاولت أن تزيح عن طريقها كافة الأشكال التي تعوق حركة التعبير فاجتمعت وفقاً لذلك مناهج وطرائق مختلفة في الكتابة شكلت في مجموعها ما عرف بعد ذلك بأدب الستينات أو أدب الموجة الجديدة"[1].

وحدث مثل ذلك في القصة العراقية حيث "ترعرع جيل الستينات في ظروف سياسية غاية في التعقيد أسهمت في تعميق إحساسه بالإحباط والهزيمة والخيبة ، دفعته إلى مراجعة الكثير من القيم والمسلمات ، والبحث عن قيم وآفاق وتجارب جديدة. ورغم أن تجربة قصاصي الستينات لا يمكن أن تحصر ضمن قناة واحدة ، فان المسار الرئيس لهذه التجربة اتسم بهيمنة الهم الفردي خلافاً للجيل السابق الذي كان يهيمن عليه الهم الجماعي. لقد أسهم هذا الجو أيضا في تبدل الحساسية الفنية وفي بلورة القيم الأدبية الفنية الجديدة ، وبسبب هذه النزعة الفردية المهيمنة على المسار الرئيس لتجربة قصاصي الستينات ، وجدنا القاص يميل إلى التجريب التكنيكي والى إعلاء الهم الجمالي على الهم الاجتماعي والفكري"[2].

أما الخمسينيات فلا يقف عندها الباحثون كثيراً لتأشير ملامح

---

(١) محمد كشك: علامات التحديث في القصة المصرية القصيرة / الموسوعة الصغيرة، بغداد – ١٩٨٨ / ٣٢ - ٢٣.

(٢) فاضل ثامر وآخرون: ملتقى القصة الأول / دار الرشيد، بغداد – ١٩٧٨ / ٢٩٤ – ٢٩٥.

التجريب القصصي فيها ، ففي ما يخص القصة العراقية يقف الباحثون عند نماذج قصصية لعبد الملك نوري وفؤاد التكرلي مشخصين الجديد فيها المتمثل في تيار الوعي أو المنلوج الداخلي ، "وجاء العقد الخمسيني ليشهد مرحلة ازدهار للقصة العراقية ، وسبب هذا الازدهار يعود إلى تعرف القاص على الأساليب الأوربية الحديثة في كتابة القصة ، وكان لتيار الوعي سحره المؤثر في هذا المجال حيث تخلى القاص عن الحشو الزائد الذي كان يميز حدث القصة المتسلسل ويركز على نماذج استلها من الواقع وأصبح جريان الفكر وسيولته أو ما يسمى بتيار الوعي يكون العمود الفقري في أية قصة حديثة ، واستعمل القاص في إبراز هذه النزعة طرقاً سايكولوجية عديدة منها المونواوج الداخلي الصامت ورموز العقل الباطني ودلالات رموز الأحلام وأحلام اليقظة والهذيان"[1]. لكنني سأقف هنا عند قصص شهدتها الخمسينيات ، لم يعن الباحثون بها كثيرا ، تمثل التجريب فيها في الخروج على طرائق السرد التقليدي ، أبرزها قصتان أعدهما من البواكير الأولى للتجريب في القصة العربية الحديثة.

أما القصة الأولى فهي"الظلام المخمور" للقاص العراقي غانم الدباغ(١٩٢٣ – ١٩٨٩) المنشورة في مجلة "الآداب" البيروتية عام

---

(١) إيمان البكري: التجريب في القصة والرواية / الموسوعة الصغيرة، بغداد – ٢٠٠٠ / ١٥.

١٩٥٤ ، والحائزة على الجائزة الثالثة في مسابقة المجلة.

تخلو القصة من العقدة التقليدية ذات البداية والذروة والنهاية ، وحدثها في غاية البساط يتمثل في جلوس بطل القصة ، وهو معلم ، في حانة من حوانيت الخمر ، يتحاور حواراً سريعاً مع النادل وبعض الباعة المتجولين والمتسولين الذين يرتادون الحانة ، ثم يترك الحانة ويتوجه – وهو في حالة سكر شديد – نحو داره في زقاق ضيق ، ويلقي كلباً في طريقه ويكاد يسقط على الأرض قبل أن يتوغل في الدار.

أن أسلوب السرد في هذه القصة جديد غير مألوف ، فلا وجود للراوي التقليدي ، وإنما يعتمد السرد كلياً على الحوار بنوعية الخارجي والداخلي ، فيكون شبيهاً بالسرد المسرحي لان "هذا السرد يشبه الحدث المسرحي إلى حد بعيد من حيث عدم وجود راوٍ ، واعتماد المشاهد على المكان والزمان والحوار في فهم الصراع والحبكة وتطور الحدث"[1].

بني السرد على انتقالات سريعة ومنظمة بين الخارج والداخل ، أي بين ما يجري في الحانة وما يدور في نفس البطل من خواطر وتأملات وتعليقات ، يثيرها ما يرى وما يسمع في الحانة لكنه اعتمد في ما يخص الخارج على الحوار وحده دون أي وصف أو سرد ،

---

(١) عدنان خالد عبد الله: النقد التحليلي / دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد – ١٩٨٦ / .

الحوار بينه من جهة وبين النادل والبائع والمتسول من جهة ثانية ، ثم ما ينطق به المذياع في الحانة ، وما يصدر الكلب من نباح في الزقاق ، أما ما يخص الداخل فقد اعتمد فيه على أسلوب تيار الوعي وجعله بين أقواس التنصيص تميزاً له عن أسلوب الحوار الخارجي.

إننا هنا إزاء قصة نفسية حيث يكون المؤلف محتجباً "ولا نرى أنفسنا إلا وقد جلسنا على النافذة بينما يكون المؤلف في مكان ما بالنسبة للنافذة إما فوقها أو خلفها أو تحتها أو أمامها ، يقوم بما يقوم به المخرج المسرحي والممثل فينظم لنا ما سنراه ، وهو يحاول دوماً أن يوهمنا بأننا نجرب بأنفسنا ما يحدث هناك ، كما يطلب منا أثناء ذلك أن ننظر إلى شتيت من الأشياء الطارئة الغريبة ، وكأننا في حلم من أحلامنا حيث المستحيلات وغير المعقولات ، مثل التغيرات السحرية وعودة أحداث مضت وأناس طواهم الزمن ، واحتشاد خليط من أمور جغرافية وتاريخية أصبحت جزءاً من التراث الإنساني وصور منعكسة على شاشة العقل ، مشوشة غير متناسقة وحيناً حادة الوضوح"[1].

تبدأ القصة بداية غير تقليدية تتضمن مقطعاً حوارياً قصيراً بين شخصين لا نعرف عنهما أي شيء لان القصة لم تحدد شيئاً مما يتعلق بالمكان والزمان والشخصيات ، ثم تنتقل القصة إلى ذهن

---

(١) ليون ايدل: القصة السايكولوجية ، ترجمة محمود مرة / المكتبة الأهلية ، بيروت ، / ٣٠٥ – ٣٠٦.

البطل لتسجل ما يدور فيه:

اهه. نفدت العلبة. سيكاير ياولد هات سيكاير (لوكس).

حاضر!

(الكأس الثانية والخدر اللذيذ بدأ يسري ، أصابعي. راحتاي. قدماي أحس بهما أحيانا ، وكأنهما عتلتان احملهما كالحمال الذي كان يرفع قضبان البناء هذا الصباح ، صباح اليوم. والربع الدينار اقترضته من بقال الحي. ربع دينار فكرت في اقتضائه منذ الأمس. ما أبشع وجهه! تجهم وأريد ولكنه استل الدفتر المتهرئ من درج تحت الميزان ، دفتر الديون قلب صفحات عديدة. إبراهيم أفندي زميلي بالمدرسة معلم الرياضة. جارنا الحاج عبد المجيد ، سكر ، شاي ، علب دخان ، صابون ، كبريت ، كلهم يقترضون والدفع في نهاية الشهر ، الراتب ضئيل. الحكومة وعدت بتعديل القانون. تكلم النواب في المجلس ، خطبوا بالعامية ، ونشرت أقوالهم بالفصحى ، حذفت من المحضر فقرات جريئة. أرادوها حصيلة للانتخابات القابلة. ثرثرة... لا يؤمنون هم بها...)[1]. ويظل بناء القصة ينتقل على هذا النحو بين الحوار الخارجي القصير والحوار الداخلي المتدفق الذي يضيء أغوار الشخصية وما يعج فيها من خواطر وصور حتى يصل البطل إلى بيته وتنتهي القصة دون أن يحس القارئ بأنها انتهت ، ودون أي سرد أو وصف يقوم بهما الراوي.

---

(١) غانم الدباغ: الماء العذب/ مطبعة الأديب، بغداد – بدون تاريخ / ٦٧.

على أن الحوار الخارجي للقصة يأتي سريعاً ، لا يحمل قيمة فنية لأنه يخلو من أية دلالة ، وكل دورة يكمن في وقوعه مبرراً لمجيء الحوار الداخلي بصوره وخواطره لان العلاقة بين الحوارين تقوم على التداعي ، ولهذا الحوار الداخلي أهمية كبيرة في القصة فنياً وفكرياً أما الأهمية الفنية فتتمثل في كون تيار الوعي الذي يتضمنه الحوار الداخلي ، يأتي منساباً متدفقاً ، لا يتدخل فيه المؤلف ، في جمل قصيرة أو كلمات مفردة ، لا تخضع إلا للقليل من التنظيم المنطقي ، لأنها تعبر عن خواطر وأفكار لحظة ورودها إلى الذهن ، والنتيجة ان تيار الوعي هذا يعطينا صورة دقيقة عن الحياة الباطنية للشخصية ، وإما الأهمية الفكرية للحوار الداخلي في هذهِ القصة فتتمثل في تجسيد هذا الحوار صورة دقيقة عراق الخمسينيات من القرن الماضي ، عراق العهد الملكي بكل ما يعج به من سلبيات وتناقضات. انه يعطينا صورة بانورامية واسعة عن المجتمع العراقي تشبه الصورة التي ترسمها الرواية عادة عن المجتمع ، وعندي إن القاص وفق إلى أن يضغط في قصته –على الرغم من قصرها– مسائل وقضايا عدة تتعلق بالمجتمع والسياسة والعلم والفكر والفن. وهذه التداعيات والخواطر التي تدور في ذهن البطل يأتي اغلبها طبيعياً بلا افتعال.

علبة كبريت يا ولد!

(... نفدت. كانت هناك واحدة على الرف في المطبخ تستعملها أمي. أمي ثرثارة حديثها عن الحنطة لا ينقطع. الحنطة بنصف دينار ،

نحتاج إلى برغل هذه السنة. لا تفكر إلا بالحنطة، غريزة البحث عن الطعام، البصل، العدس، ماذا نأكل اليوم؟ ((دولمة)) كل جمعة، تقليد سخيف، غداء فقط، وجبة العشاء خبز وبطيخ. اللحم ثقيل... الدنيا صيف يا ولدي* مسكينة طلقها زوجها قبل ربيعها الثلاثين، أبي لم اعرفه إلا زمن الطفولة. ذكريات سحيقة. له لحية كثة. رأيت مثله في الأفلام المصرية. لا تذهب كل يوم إلى السينما يا عزيزي كي أرضى عنك، حنانها ونصائحا، إني امقتها أحيانا، متهالكة تحب نفسها في شخصي. عشها الزوجي المؤدد تبنية على أشلائي. علم النفس قال هذا. اقرأه بشغف. جلينا مغرم بترديد (مركب النقص). احدهم كان يلفظه مركب، لا ياسيد، سفينة! حنق وهاج المركب في نفسه وأوشك أن يغرق. ضحكنا لم يتشدق بعدها!)[1].

فالكبريت الذي نفذ عنده يذكره بأمه وأحاديثها في شؤون العائلة والبيت يذكر أباه الذي طلق أمه وهي شابة ثم يذكره سلوك أمه معه بعقدة نفسية شائعة في علم النفس، وهذا أمر طبيعي عند البطل. يتلقى الجواب ثم يخرج في حين أن الواقع يختلف تمام الاختلاف، إذ أن البطل يدخل وهو يتكلم مثلاً ويخرج وهو يتلقى الجواب. فالقصة إذن في أسلوبها المعروف بعيدة اشد البعد عن أداء الواقع. لقد جرت محاولات عديدة للخروج بالقصة من سجن

---

(١) غانم الدباغ: الماء العذب/مطبعة الأديب، بغداد- بدون تاريخ: ٦٨.

(التتابع) وإطلاقها في ميدان (التواقت)[1]. ثم تكلم الكاتب على الخصائص الفنية لقصته وهي الاقتصار على شخصيات قليلة، شخصيتين فقط، ومواقف قليلة وتحقيق التواقت الفعلي فيها، أي أن انفعالات الشخصيتين تسير جنبا إلى جنب في القصة وعلى الورق، واشتراك الشخصيتين في الكلام وفي بعض الأجواء، وهذا الكلام، وان كان مشتركاً، إلا انه يصدر عن عواطف ويؤدي إلى انفعالات مختلفة في كل من الشخصيتين، وهذا ما يجري في الواقع[2].

إن القاص صباح محي الدين، في قصته هذه إنما أراد أن يتجاوز المقولة التي تذهب إلى "أن في القصة من الممكن أن تحدث أحداث كثيرة في آن واحد، لكن الخطاب فيها لابد أن يرتبها ترتيباً متتالياً، يأتي الواحد منها بعد الآخر"، لهذا التفت إلى الفضاء الطباعي للنص، فقسم الورق بصورة عمودية إلى قسمين، جعل كل قسم لشخصية، سارداً فيه انفعالاتها ومواقفها، لكنه في الوصف والحوار الغى التقسيم فرجع الورق موحداً:

جلس م. على المقعد الذي يتصدر ظهر اليخت الصغير ووضع كتابه إلى جانبه ونظر إلى الأفق البعيد حيث تمتزج زرقة السماء الصافية بزرقة البحر المائية.

---

(١) روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة محمود الربيعي، دار المعارف بمصر، ط٢ – ١٩٧٥: ٧٣.

(٢) المصدر نفسه: ٧٣.

وقفت ل. مستندة إلى حاجز اليخت الصغير وقبضت بيدها على أمراس الحاجز ، وأخذت تنظر إلى الأفق حيث تمتزج زرقة السماء الصافية بزرقة البحر المائية.

وكان الماء من الهدوء بحيث أن اليخت كان كأنه ينزلق على بحر من الزيت الأمس.

وأحس م. بالسكينة تهبط على نفسه فاستسلم لها بكل جوارحه. إنها لفرصة سعيدة أن يخرج بعد ظهر هذا اليوم في سفرة مثل هذه.

وأحست ل.بالسكينة تهبط على نفسها فاستسلمت لها بكل جوارحها. إنها لفرصة سعيدة أن تخرج بعد ظهر هذا اليوم في سفرة مثل هذه[١]...

ولعل القاص ، في قصته هذه يكون أول من دعا وكتب القصة ذات البناء المتوازي أو البناء القائم على التزامن أو التناوب ، في القصة العربية الحديثة ، وهذا النوع من البناء "يتميز بخصائص فنية تميزه عن الأبنية السابقة في كون الوقائع تتوازى فيه ، يضبطها زمان واحد ، وتقع في أمكنة مختلفة ، بينما تتعاقب الوقائع في البناء المتتابع وتتداخل في البناء المتداخل"[٢]. وأفاد القاص الوقت نفسه من أسلوب(عين الكاميرا) أو (الشهد المضاعف) الشائع في القصة

(١) صباح محيي الدين: السنفونية الناقصة ، دار الآداب ، بيروت – ١٩٥٨ : ١١٨.

(٢) المصدر نفسه: ٩٩ - ١٠٠.

النفسية ، وهذا الأسلوب يقوم على الجمع بين مجموعة من صور مختلفة في نقطة زمنية واحدة[1]. لكن القاص –بسبب انتماء نصه إلى القصة القصيرة– لم يجمع هنا وقائع تتوازى من أمكنة متباعدة ، بل من أمكنة متقاربة.

لكن السرد من حيث الرؤية في القصة ، سرد موضوعي لأنه معتمد على الراوي كلي العلم الذي يكون مطلعاً على كل شي ، على الرغم من وقوفه خارج أحداث القصة. إننا نرى الراوي هنا يعرض وقائع القصة ويصف الحركات والأفعال الخارجية للشخصيات ، ويقدم سماتها المتعلقة بالأبعاد الخارجية ، وفي الوقت نفسه يتغلغل إلى دواخل الشخصيات واصفاً مشاعرها وانفعالاتها. فالرؤية هنا رؤية من الخلف الشائعة في السرد الكلاسيكي:

ونزلت إلى البحر ، إلا أن م. ظل على الشاطئ ينظر إليها ، وهي تسير ببطء ، نسج الزبد لها خلاخيل من الفضة ، وتساءل لماذا أحضرته إلى هذا المكان.

ونزلت إلى البحر تمشي فيه ببطء تتملى من لذة الماء يلامس رجليها. ويرتفع إلى ساقيها رويداً رويدا كيدين ناعمتين. وتساءلت لماذا أحضرت هذا الرجل معها لأنه مثقف له علاقة بالعلم والمعرفة والفن ، وهكذا تنثال الخواطر والذكريات في ذهن البطل على نحو طبيعي ، ويتعرفها القارئ بلا وسيط.

---

(١) السنفونية الناقصة: ١٠١ - ١٠٢.

ويبدوا أن القاص أفاد، في بناء قصته، من فن المونتاج السينمائي، ولا سيما المونتاج الزمني، فمن المعروف أن هناك طريقتين في الإفادة من المونتاج في الأدب القصصي "الأولى تلك التي يمكن للشخص فيها أن يظل ثابتاً في المكان على حين يترك وعيه في الزمان، ونتيجة ذلك هي المونتاج الزمني، أي وضع صور أو أفكار من زمن معين على صور أو أفكار من زمن آخر. والطريقة الأخرى –بالطبع- أن يبقى الزمن ثابتاً، ويتغير العنصر المكاني، والأمر الذي ينتج عنه المونتاج المكاني"[1].

فالوظيفة الأساسية للمونتاج في القصة هي التعبير عن الحركة وتعتمد الوجود وتقديم العنصر المزدوج في الحياة الإنسانية، أي الحياة الداخلية مع الحياة الخارجية في وقت واحد[2]. فالقاص تمكن بوساطة المونتاج من الجمع بين لقطات سريعة تصور الخارج والداخل في ما يخص بطل القصة، وهكذا ولدت الحركة في القصة وغابت الرتابة التي يحس بها القارئ في السرد التقليدي، فكان هناك كاميرا لقطات سريعة من هنا وهنا فتتغير أمامنا المناظر سريعاً دفعاً للملل عنا.

أما القصة الثانية فهي قصة(دم ومرجان)للقاص السوري صباح محي الدين، المنشورة أيضا في مجلة(الآداب)البيروتية في

---

(١) السنفونية الناقصة: ١٠٣.

(٢) عبد الله إبراهيم، البناء الفني لرواية الحرب في العراق: ٥٤.

الخمسينيات ، ثم في كتاب عام ١٩٥٨.

تصور القصة مغامرة عاطفية يقوم بها قاص مع فتاة على ظهر يخت صغير يقوم بسفرة إلى قرية سياحية على البحر ، لتكون مادة لقصة يكتبها فتكن سفره موفقة في الكثير في أكثر من ناحية ، وكان القاص في قصصه يحاول دوماً أن يكشف عن الوجه الحقيقي لشخصياته ، أن يزيل القناع الذي يختبئون وراءه ، ويحاول القاص ان يشعر الفتاة بأنه في حاجة إليها حتى يستبقيها معه اطول وقت. وكانت الفتاة تهوى الغطس على مقربة من صخور القرية المرجانية ، فيتفق القاص ان يغطس معها لتكون دليلته إلى هذه الصخور. يغطس الاثنان معاً ، وعندما ينتهي الغطس ويرجع الاثنان إلى اليخت ، يحس القاص أن فكرة القصة قد تبلورت في ذهنه ، ولم تبق عنده حاجة إلى الفتاة فيشيح بوجهه عنها وينظر إلى البحر ، وآنذاك تشعر الفتاة بان كرامتها قد جرحت ، وتقرر الانتقام منه ، فتمد يدها نحوه وتفرز أظافرها في ساقة ، فتند عنه اهه الم مكتومة تغمرها بالارتياح وتقول: السباحة على المرجان خطرة لمن لم يعتدها فقد يجرح ويتألم...[1]. أي ان موضوعة القصة هو الصراع الأزلي بين الذكر والأنثى ، وسعي الأنثى إلى السيطرة على الذكر وجعله يجري وراءها أبدا.

إن الجديد في هذه القصة هو أسلوب سردها ، فهو أسلوب قائم

---

(١) روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة: ٧٣.

—كما يقول الكاتب نفسه– على التواقت المعروف في فن التصوير. يقول الكاتب في المقدمة التنظيرية التي صدر بها قصته "هذه محاولة... محاولة نقل أسلوب صنعة من فن إلى آخر ، من التصوير إلى القصة... وأوضح يقول: التصوير ينفرد عن غيره من الفنون في انه يعتمد على التواقيت فيما يؤديه. ينظر المرء إلى لوحة فيرى كل شيء دفعة واحدة. إن كانت اللوحة مشهداً طبيعياً رأى الأشجار والسماء والماء والطيور فخرج من نظرته بانفعال كلي غير مجزأ. وكذلك إذا كانت اللوحة دينية أو حربية ، أو حتى تجريدية ، فانه حتى في هذه الحالة يرى الألوان والخطوط والأحجام وما بينها من تنافر أو تناظر دفعة واحدة. أما الموسيقى فقائمة على التتابع والتواقت معها ، نغمة تتبع نغمة ولحن يسوق لحناً ، على الرغم مما بين الآلاف من تواقت. وإذا جئنا إلى القصة وجدنا أنها تقوم على التتابع فحسب ، إذ أن السرد ، سرد الحوادث أو سرد الانفعالات يأتي متسلسلاً على الورق وفي ذهن القارئ. يدخل البطل ثم المنعزل ولماذا تريد أن تفرجه على دنياها. وعادت إليه فكرته التي راودته على اليخت... فكرة القصة وقد دخل عليها عامل جديد. ووقفت غير بعيدة عن الشاطئ ، ورفعت ذراعيها لتلف شعرها في جديلة ضخمة ، فبدت كأنها عشتروت خارجة من البحر...

إلى هذا المكان الذي لم تأت فيه مرة قبل مع احد. أتراها رغبتها التي داخلتها فوق اليخت ، لهز جهده وإخراجه عن الصرامة البادية عليه ، ام تراها غريزة الأنثى فيها تريد أن تتبين مدى سلطانها

على رجل مثل هذا الرجل؟ ورفعت ذراعيها لتلف شعرها في جديلة ضخمة كي لا يعوقها أثناء الغطس[1].

واستعان السرد بمقاطع حوارية قصيرة ، صيغت بالعربية الفصحى ، كشفت عن دواخل الشخصيات ومشاعرها وأفكارها.

وبعد ، فهاتان القصتان القصيرتان ، تعدان من القصص الرائدة التي نحت نحو التجريب ، وقد وفقتا لتخطي رتابة السرد التقليدي ، لكن النقاد والباحثين -حسب علمي- لم يقفوا عندهما الوقفة التي تستحقانها في ميدان التجريب والتجديد في تاريخ القصة العربية الحديثة.

---

(١) السنمفونيات الناقصة: ١٠٩.

السرد البانورامي
في رواية (مجرد ٢ فقط)

السرد البانورامي أو المشهدي أو الموضوعي أو المسرحي هو نوع من السرد الذي تكون فيه المعلومات المقدمة مقصورة على ما تفعله أو تقوله الشخصيات ولا تكون هناك اية إشارة مباشرة لما تدركه أو تفكر فيه أو تشعر به"[1].

وهذا السرد نقيض السرد الإخباري الذي يقوم به الراوي كلي العلم والذي يتولى تحليل الشخصيات وتحديد كل ما يتعلق بها من مشاعر وسلوك وفكر دون أن يترك شيئاً للمتلقي كي يكشفه بنفسه مما يتعلق بالشخصيات "كان هنري جيمس ينصح قائلاً: (مسرحوا، مسرحوا) بمعنى(اكتبوا مشاهد)، وكتب فلوبير إلى موباسان بقصد مماثل: يجب التوصل إلى(التخصيص)أي إلى الاهتمام بالتفاصيل"[2].

---

(١) قاموس السرديات: جيرالد برنس، ترجمة السيد إمام، دار ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠٠٣: ٥٢.

(٢) عالم الرواية: رولان بورنوف – ريال اوئيليه، ترجمة نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١: ٥٤.

كذلك "كان همّ دينكنز دائماً ، بدلاً من أن "يقص" ان "يقدم" بواسطة الحوار أو التمثيل الصامت ، فهو "يرينا" بدلا من أن "يخبرنا" عن كذا وكذا". (......) ينبغي ألا نفكر بالمنهج الموضوعي وكأنه يقتصر على الحوار والاخبار عن السلوك ، فمثل هذا الاقتصار قد يضع الرواية الموضوعية موضع منافسة مباشرة وغير متساوية مع المسرح ، ذلك أن انتصارها كان دائما يعود إلى تقديم الحياة النفسية التي لا يستطيع المسرح أن يتناولها إلا تناولا سريعا ، ويقوم جوهرها على الغياب الطوعي للمؤلف المحيط بكل شيء عن روايته وعلى وجود "وجهة نظر" مقيدة عوضاً عن ذلك. إن جيمس ولوبلوك يريان الرواية على أنها تقدم لنا على التوالي ، صورة ومسرحية ، ويعنيان بذلك شيئاً من وعي الشخصيات بما يجري حولها (في الداخل والخارج) لتمييزها عن المشهد الذي يتم ولو جزئياً على الأقل بالحوار ، والذي يقدم بشيء من التفصيل ، حادثة أو صراعا هامّين"[1]. إن هذه الطريقة السردية "تقترب من تصوير الواقع تصويرا دقيقاً وخصوصاً للمشاهد الخارجي أي للقارئ ، إضافة إلى أنها تعزز من إحساس القاص بأنه يبتعد عن مادته سواء من الناحية الانفعالية ام العقلية ، وبهذا فان شخوصه تكاد توهم القارئ بأنها حقيقية وصادقة لأنه لا يحس بصوت القارئ أو بآرائه ، كما ان

---

(١) نظرية الأدب: رينيه ويليك – اوستن وارين، ترجمة محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، د.ت: ٢٩١ - ٢٩٢.

القاص لا يدعي في السرد الموضوعي بقدرته على التغلغل في حياة الآخرين أو في أفكارهم. ويعني هذا ان السرد الموضوعي يرتكز على الكشف لا على الأخبار ، أي ان عبء التحليل والاستنتاج والتذوق يقع على كاهل القارئ لا على القاص ، ومن هنا يكثر استخدام السرد الموضوعي في النتاجات القصصية المعاصرة"[1]. وفي الوقت نفسه "يخضع المشهد في الرواية لمبادئ تتعلق بالوحدة والمكان والزمن والحدث"[2].

يلحظ على رواية إبراهيم نصر الله (مجرد ٢ فقط) غلبة السرد المشهدي عليها ، فالرواية سلسلة من المشاهد الدرامية التي تتغير سريعاً وتنتقل بين أمكنة وأزمنة مختلفة ، لتصور مأساة الشعب الفلسطيني في المخيمات ، عن طريق تجسيد معاناة الإنسان الفلسطيني المقهور والمقموع.

إن "القهر يعني في التعريف القاموسي الغلبة والأخذ من فوق ، وبدون رضى الشخص الآخر وبالتالي فالإنسان المقهور هو ذاك المغلوب على أمره الذي تعرض لغرض السطوة عليه من قبل المتسلط عنوة. وأما في تعريف التخلص الاجتماعي فيتمثل القهر في فقدان السيطرة على المصير إزاء قوى الطبيعة واعتباطها وقوى

---

(١) النقد التطبيقي التحليلي: عدنان خالد عبد الله، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦: ٨٩ – ٩٠.

(٢) عالم الرواية: ٥٥.

التسلط في آن معاً"[1]. والقمع لغة يعني ضرب الإنسان بالمقمعة (خشبة أو حديدة معوجة الرأس يضرب بها رأي الفيل ونحوه ليذل ويهان) ، ومنع الإنسان عما يريد وقهره وإذلاله[2].

يقدم السرد في الرواية مشاهد تعرض لضروب القهر والقمع التي يعيشها الإنسان الفلسطيني ، هذه الضروب المختلفة من القهر والقمع تتجمع وتتضافر لتشكل صورة بانورامية شاملة للمأساة الفلسطينية. وفيما يأتي تحليل لبعض من صور القهر والقمع في الرواية.

فمنها صورة الحيلولة بين الإنسان وبين تحقيق ابسط حقوقه ، كما يبدوا في المشهد الآتي:

"حين امسكني عمي من يدي وأخذني للسينما ، وغضب يومها أبي لان السينما قلة حياء ، حين دخلنا هناك ، حين خرجنا وسألني: هل أعجبك الفلم؟

قلت: أعجبتني الكراسي.... يا الله ما أكثرها!

وحين قلت لامي: لماذا لا يشتري لنا أبي كراسي

نقلت سؤالي إلى أبي

فقال: أبيع حالي لاشتري له كراسي

وعندما قال عمي ثانية: سأخذه إلى السينما

---

(١) الإنسان المهدور: مصطفى حجازي، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٦: ١٥.

(٢) المعجم الوسيط: مادة (قمع).

عندما تجرأ على ذلك

قال أبي: خذه

ورحت اتغافر محاولا الجلوس عليها كلها... فعلتها قبل دخول الجمهور..."[1].

في هذا المشهد صورة معبرة عن حرمان الطفل الفلسطيني عن حق بسيط من الحقوق الإنسانية ، وهو امتلاك الإنسان للكراسي والجلوس عليها ، فاللاجئون الفلسطينيون الذين تركوا وطنهم وصاروا يعيشون في مخيمات بائسة ، لم تكن حياتهم الاجتماعية تعرف الكراسي فهم يجلسون وينامون على الأرض ، من هنا عندما رأى هذا الطفل الكراسي في السينما ، انبهر أمامها وتمنى أن يشتريها له أبوه.

ومن هذه الحقوق الإنسانية البسيطة التي حرم منها الإنسان الفلسطيني ، أيضا شرب الشاي ، فهو لا يستطيع أن يحقق هذا الحق إلا بالمعاناة الشديدة والإرهاق والسهر "أمي قالت لي: ان جارنا الصغير لم يزل ساهراً... فقلت: اعرف... انه لا ينام ، وأبي قال: انه يعمل كل ما عليه... دون ان يقف احد على رأسه. وكنت اعرف ذلك أيضا... كان يشعل قنديل الكاز ، القنديل الذي صنع له منقلاً بثلاث أرجل طويلة... يضع إبريق الشاي فوق المنقل ، ثم يدخل

---

(١) مجرد ٢ فقط: إبراهيم نصر الله ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، ط٢ ، ١٩٩٩ : ١٦.

القنديل تحته ويبقى ساهراً إلى أن يغلي الماء... يصنع شايه... يشربه وينام..."[1].

وفي الوقت نفسه تتحكم قوى القهر بحاجات الجسد ، فلا يستطيع الإنسان الفلسطيني أن يقضي حاجته في دورات المياه "... لا أحب التبول في الليل ، لا أحبه... لا تسألني ان كنت بحثت عن السبب ، لأنني بحثت كثيرا ، ولم يكن للجن علاقة بالأمر ، الجن الذين قد نبول عليهم أثناء مرورهم ليلاً ، لأننا لا نراهم (........) انه البرد... لم أكن أخشى شيئاً أو اكره شيئاً مثل البرد ، لا تقل لي ان الأمور تغيرت ، ومعظم الحمامات داخلية الآن. أنت تعرف... كان علينا أن نجلس نجلس تحت المطر ، وان نشرع مؤخراتنا حيث تصفعنا القطرات الساقطة ، وتتقافز فوق لحمنا مثل القلّية. الصوت. الصوت الذي يصدره المطر عند اصطدامه بالمؤخرة غريب ، صوت بارد. لم أحبه يوماً... أما فوق السطوح الصفيحية فيكون بارداً ومفزعاً ، فقد كان بإمكانه انتزاع سمائنا الصغيرة تلك... وإلقائها بعيداً"[2]. والمعروف ان التحكم بحاجات الجسد إحدى وسائل قهر الإنسان ، فـ"كل حاجات الجسد يمكن أن تتخذ وسيلة للتحكم ، منها مثلاً منع الاغتسال والنظافة لأسابيع ، أو منع الذهاب إلى دورة المياه ، وإرغام السجين على التبول أو التغوط في ملابسه. هنا يصبح

(١) الرواية: ١١٥.

(٢) المصدر نفسه: ١٠٨ - ١٠٩.

الجسد برائحة عديمة الاحتمال ، انه يتحول إلى وسيلة للنيل من الكرامة الذاتية وصورة الذات واحترامها"[1].

أما صور القهر والقمع المرتبطة بالضعف والقتل والتدمير ، فتملأ مشاهد السرد ، وتشير إلى أن عالم الفلسطيني هو عالم الموت والخراب ، لا اثر فيه للحياة ، وهذه الصور تظل تتكرر في المشاهد السردية على نحو يشي بهذه الدلالة ، دلالة الموت والخراب ، "إن تكرار موضوع رئيسي معين – شخصيته ، شيء جملة أو تعبير ، صورة – يؤلف طريقه في التكوين غنية بالإمكانيات ، سواء استخدام هذا الموضوع في مشهد أو جرى توسيعه بحيث يشمل الأثر"[2]. فمن هذه الصور المتكررة سيلان الدم من المزاريب "الماء... الماء الذي كنا نعتقد انه يملا الخزانات ، الخزانات العالية التي نسيناها على السطح حيث نقطة المراقبة وأكياس الرمل تحجبها عن جنوب النار ، التي ظلت تستعر... وتستعر... واستمرت المعجزة بقوة المعجزة وحدها ، حين قتلوا أفراد نقطة المراقبة... ولم يقتلوا الخزانات... الخزانات التي مر بها الرصاص ، وظل الكثير من الماء في قعرها ، سقطت القذيفة فيها وملأتها فراغاً تنبهنا إلى الماء يسيل... يندفع داخل القبو ، ماء حار ، بارد ، صرخات العجوز ، العجوز التي كنت اعتقد انها وضعت اواني مطبخها كلها في عبها ، الطناجر

---

(١) الإنسان المهدور: ١٤١.

(٢) عالم الرواية: ٥٧.

والصحون... الملاعق (......) العجوز صرخت ، ولم تكن لامي القوة اللازمة لإطلاق صرخة ، لكنها قامت تركض... قمنا نركض ، لم نكن نعتقد ان كل هذا الماء كان فوقنا ونحن عطشى ، كل حمل الإناء الذي طالته يده ، اندفعنا باتجاه المزاريب الذي تدفق فجأة... وكان الماء فيه صافياً ، ولم يعد كذلك... الماء صار احمر... المزراب بكى دماً... ربما بسبب ما رآه فوق السطح..."[1]. ان القتل كثر وكثر في كل مكان ، وفوق السطوح ملأت دماء الضحايا المزاريب التي راحت تقذف بدلاً من الماء بالدم ، فالمزراب يبكي ويبكي حتى تغدو دموعه دماً ، أما لماذا يبكي فالراوي بوساطة (حسن التعليل) يعزو ذلك إلى تعاطفه وتأثره بمنظر أشلاء الضحايا فوق السطوح.

ولا تقف المأساة عند هذا الحد ، فالفواجع والأهوال والكوارث تشتد وتتفاقم حتى تلتصق لحوم الموتى بأجساد الأحياء "وحين وصلنا إلى ملجأ قبلنا... ملجأ مظلم... كل وجوهه ضامرة... حين غامرنا في قطع ارض مكشوفة للوصول إلى هناك... حين رأتنا الدبابات ورشاشات ٥٠٠ القابعة في أعالي التلال المحيطة... وأرسلت نيرانها... رحنا نزحف طول الليل كي نصل إلى حائط يخفي ظلالنا. حدق فينا كل من في الملجأ... وخيل إلينا عندما رأيناهم إننا الاسمن والأوفر صحة(......) واكتشفنا ليس لأننا الاسمن ينظرون إلينا هكذا بأعينهم الجائعة... كان لنا رائحة ما ، غريبة ... تفوح منا ،

---

(١) الرواية: ١٣١.

وحين نظرنا إلى بعضنا وجدنا فتات لحم ملتصق بنا ، فانشغلنا بإزالته عنا طول الليل"[1].

كذلك "يشكل التجويع والتحكم بإشباع الحاجة إلى الطعام وسيلة أخرى أساسية للتعذيب وكسر المقاومة"[2] ، في أجواء القهر والقمع ، وهذا ما نلقاه في الرواية حيث يضطر الفلسطيني إلى أكل القطط والكلاب ثم إلى أكل لحوم الموتى "وقال المذيع: أن فتوى شرعية أصدرها المفتي العام تبيح للمحاصرين أكل لحوم القطط والكلاب والجرذين في محاولة أخيرة للحفاظ على حياتهم"[3]. وعندما نفذت القطط والكلاب صدرت فتوى أخرى "وأغلقت أبواب الدنيا في وجهنا مرة واحدة ، حين قال المفتي في فتواه الثانية.. ويبدو أن له جواسيسه الذين يستطيعون أن يعرفوا تماماً أن القطط والكلاب والجرذان باتت مفقودة- قال: يحق لأهل المخيمات المحاصرة أن يأكلوا لحم موتاهم. فكسرنا أبواب الدنيا كلها مرة واحدة"[4].

وهكذا وفق السرد البانورامي ، بمشاهده الفنية بالدلالات والإحالات ، لإبراز وتجسيد مأساة الشعب الفلسطيني ، بأسلوب غير مباشر ، بعيداً عن التقريرية والخطابية.

---

(١) الرواية: ١٥٧.

(٢) الإنسان المهدور: ١٤١.

(٣) الرواية: ١٤٨.

(٤) المصدر نفسه: ١٥١.

قراءة في رواية زهدي الداوودي "وداعا نينوى"

الدكتور زهدي الداوودي أستاذ التاريخ في جامعة كركوك ، قاص وروائي ، بدأ كتابة القصص منذ الستينات من القرن الماضي ، صدر له "الإعصار: مجموعة قصص / ١٩٦٢" و "رجل في كل مكان / رواية / ١٩٧٤" و "الزنابق التي لا تموت: مجموعة قصص / ١٩٧٨" ، وأخيرا صدرت له هذه الرواية في كركوك عن مؤسسة الشفق الثقافية "وداعاً نينوى" عام ٢٠٠٤.

تنتمي الرواية إلى رواية الترجمة الذاتية أو رواية السير ذاتية التي يعرفها(لوجون) بأنها "نصوص تخيلية تجعل قارئها يظن على حق انه يوجد تطابق بين مؤلفها والشخصية انطلاقاً من أوجه الشبه التي يخالها تتراءى له ، في حين أن المؤلف –خلافاً للقارئ– اختار أن ينفي هذا التطابق أو اختار على الأقل عدم إثباته"[1]. وهذا وهذا النوع الروائي عرفته الرواية العراقية في رواية "جلال

(١) نقلاً عن: شكري المبخوت: سيرة الغائب، سيرة الآتي، دار الجنوب للنشر، تونس – ١٩٩٢: ١٤.

خالد/١٩٢٨" لرائد القصة الحديثة في العراق محمود احمد السيد(١٩٠٣ - ١٩٣٧) الذي سجل فيها تجاربه التي خاضها في الهند عندما مكث فيها عاماً كاملاً تعرف خلاله بعض المفكرين الهنود من ذوي النزعة الوطنية والاشتراكية. وسار على نهج السيد ذو النون أيوب وآخرين. وفي مصر برز هذا الاتجاه في أعمال طه حسين وتوفيق الحكيم وإبراهيم المازني. أما في سوريا ولبنان فتجلى في روايات سهيل إدريس وحنا مينه.

إن موضوع الرواية هو التجربة التي عاشها المؤلف في جامعة الموصل خلال السنوات الأخيرة من السبعينيات من القرن الماضي. وهي تبدأ عام ١٩٧٦ الذي عين فيه في الجامعة وتنتهي عام ١٩٧٩ الذي غادر فيه نينوى إلى أوربا. تتمثل هذه التجربة في المحاولات القسرية التي جرت لإرغامه مع أساتذة آخرين على الانتماء إلى حزب البعث الحاكم في العراق آنذاك ، لكن المؤلف يصمد أمام الاضطهاد ، ويتخلص بالخروج من الوطن ، في حين يتم اغتيال بعضهم ، وإرغام بعضهم الآخر على الانتماء بأساليب وحشية في غاية القسوة والعنف.

إذن ما دعانا إلى عد الرواية السير ذاتية ، هذه التجربة الشخصية الصعبة للمؤلف ، لكن هل هناك أية إشارات داخل الرواية إلى هذه الحقيقة. كان يكون هناك تطابق بين المؤلف والراوي ، وتطابق هو من شروط السيرة الذاتية ، كذلك لم تكتب على غلاف الرواية عبارة مثل "سيرة ذاتية" أو "صفحات من حياتي" لكن الذي يعرف

المؤلف مثل كاتب الدراسة الذي كان زميلاً له في الجامعة —يعلم أن الوقائع التي صورتها الرواية ، عاشها المؤلف وكانت سبباً في رحيله عن الوطن. فشخصية "صالح" الأستاذ في جامعة الموصل ، أنها هو الدكتور زهدي الداوودي أستاذ التاريخ في هذه الجامعة خلال النصف الثاني من سبعينيات القرن الماضي.

يشيع عادة في السيرة الذاتية والرواية السير ذاتية السرد الأفقي "وهو السرد الذي تبدأ فيه الأحداث من نقطة في الحاضر وتتجه إلى المستقبل باستمرار ، دون عودة أو ارتداد إلى الماضي ، أو أن هذه العودة وهذا الارتداد أن وقعا فهما يقعان بحدود ضئيلة جدا"[1]. لكن السرد هنا لا يتقيد بالتسلسل الزمني للأحداث وإنما يلجأ إلى قطع واختيار الأمر الذي أدى إلى ظهور مفارقة بين زمن السرد وزمن القصة ، كما هو شائع في "الرواية المعاصرة التي يبلبل فيها المؤلف عن قصد المرجع الزمني منظما نصه القصصي لا على حسب تسلسل أحداث الحكاية ، بل بالاعتماد على تصور جمالي أو ذهبي يجعله يتصرف في تنظيم هذه الأحداث في نطاق نصه القصصي"[2].

يبدأ السرد ففي الرواية في يوم من ايام كانون الثاني ١٩٧٩ ، وقد أوشكت الأحداث أن تنتهي بمحاولة البطل (صالح) ان يتخذ قراره

---

(١) شجاع العاني: البناء الفني في الرواية العربية في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – ١٩٩٤: ٧٥.

(٢) سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – الدار التونسية للنشر – ١٩٨٦: ٧٥.

حول انتمائه إلى الحزب ، بعد أن زادت الضغوطات والتهديدات عليه ، بعد ذلك تخلل السرد سلسلة من الاسترجاعات الخارجية والداخلية ، والاسترجاع هو "عملية سردية تتمثل في إيراد السارد لحدث سابق على النقطة الزمنية التي بلغها السرد. ويقسم إلى ثلاثة أنواع هي:

١. استرجاع خارجي: يعود إلى ما قبل بداية الرواية.
٢. استرجاع داخلي: يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص.
٣. استرجاع مزجي: وهو ما يجمع بين النوعين.

ولعل أهم هذه الاسترجاعات التي تلقي الضوء على ماضي الشخصيات والأحداث ، ما يخص الدكتور خليل الشخصية الثانية في الرواية ، وهو أستاذ تقدمي أكمل دراسته في الولايات المتحدة تقوم السلطة بتدبير مكيدة ضده لجعله ينتمي إلى حزب البعث الحاكم ، ففي إحدى محاضراته يسأله طالب عن أصل الإنسان ، فيقوم الدكتور بشرح نظرية دارون حول انتقال القرد إلى الإنسان ودور العمل في ذلك:

قال احد الطلاب مبتسماً بسخرية:

إننا اذن كنا قردة.

علق الدكتور خليل مازحاً ومبتسماً أيضا:

وهل اكتشفت هذه الحقيقية الآن؟

وضحك الجميع.

قال احد الطلاب:

وادم عليه السلام؟ ما هو موقعه من الإعراب؟

أجاب طالب آخر:

دمية طينية صنعها الله في وقت فراغه.

قال الطالب الذي طرح السؤال بشكل استفزازي:

أستاذ ، أن ما يجري في المحاضرة هو كفر وزندقة.

إن الادعاء بأننا ننحدر من القرد يقودنا إلى نبذ الأديان السماوية"[1]. وبعد أيام راح خطباء الجوامع يشهرون به ويحرضون العامة ضده "أن أهل الزندقة والإلحاد يجب ان يحاربوا بلا شفقة ، وأنهم يجب أن يقتلوا وقتلهم حلال ، فلا شفيع لهم لا في الدنيا ولا في الآخرة. إن المدعو الدكتور خليل احمد ، هذا الشيوعي الصهيوني والزنديق اللعين ، قد احل الله قتله"[2]. عندئذ لا يكون أمام الدكتور من سبيل إلا أن يطلب الانتماء إلى الحزب لحماياته ونجاته من هذا المأزق الكبير الذي خلقوه له.

وفي السرد استباقات تلمح إلى ما سيحدث من أحداث مهمة ، والاستباق "هو عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقاً وتسمى هذه العملية في النقد التقليدي بسبق

---

(١) البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ٦٢.

(٢) زهدي الداوودي: وداعا نينوى، مؤسسة الشفق الثقافية، كركوك – ٢٠٠٤: ١٠ – ١١.

الأحداث"[1]. فعندما يكون الدكتور صالح أمام تهديدات عدة لينتمي إلى حزب البعث ، يأتي وصف الطبيعة إرهاصا بما سيقدم عليه من اختيار ، وهو تحدي هؤلاء الذين يهددونه وذلك بترك الجامعة ومغادرة الوطن "كانت السماء وراء النافذة زرقاء عميقة ، تتخللها ندف من السحب البيضاء تحيط بشمس كانون الثاني التي كانت تحاول عبثاً نشر الدفء في الهواء البارد القادم من قمم الجبال البعيدة المكسوة بالثلوج ، ورغم البرد كانت الورود الحمراء والصفراء والوردية التي تلمع تحت أشعة الشمس الواهنة تعلن عن ربيعها الخاص بها. أشجار الكالبتوس والصنوبر كانت هي الأخرى تتحدى الشتاء بأوراقه دائمة الخضرة ، فكر انه لشيء غريب ان يكون الربيع في حضن الشتاء..."[2]. فكما تتحدى الورود وأشجار الكالبتوس والصنوبر قسوة الطبيعة ، ومثلما الربيع الذي يتحدى الشتاء ، سيتحدى الدكتور صالح سلطة البعث بعدم الانتماء ، وهذا يورث فعلاً في نهاية الرواية ولعل هذا الوصف للطبيعة يدخل ضمن الوصف التفسيري الشائع في الرواية الحديثة ، وهو الوصف الذي يأتي ليلقي الضوء على سلوك الشخصية ويفسر تصرفاتها ونوازعها المختلفة ، إذ أن هذه الأوصاف للطبيعة ألقت الضوء على التحدي والإصدار اللذين ولدا في أعماق شخصية الدكتور صالح وهو في

---

(١) الرواية: ١٢.

(٢) البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ٦٢.

مثل هذا الموقف الصعب.

وفي الوقت نفسه هناك أوصاف تدخل ضمن الوصف الزخرفي أو التزييني ، وهو الوصف الذي يأتي غاية في ذاته دون ان يفيد شيئاً من ما يخص الأغراض القصصية ، مثال على ذلك "كانت شمس كانون الثاني واهنة صفراء تميل إلى الأفق الغربي ، وتنحدر ببطء للاختفاء بين ثنايا غيوم حليبية زرقاء فاتحة تؤطرها حواش بنفسجية سرعان ما تتحول إلى لون وردي فبرتقالي لماع يضيء الأقسام العليا منها ، وكانت الأقسام السفلى من الغيوم تتلاشى في زرقة داكنة عائمة فوق التلال الكلسية البعيدة التي تتحضن أرضا داكنة مائلة توحي بالكآبة. وكانت الريح الشمالية الجافة القادمة من جبال كردستان تحمل معها نتفاً من الغيوم الكثيفة التي خلفت وراءها الثلوج في مكان ما وراء الأفق الشمالي"[1]. كما أن في الرواية أوصافا تمتزج بالسرد بحيث يتخلق من امتزاجهما ما يسمى "الصورة السردية"[2]. مثل الأوصاف المتعلقة بالتعذيب الذي يجري للأساتذة التقدميين الذين يرفضون الانتماء إلى حزب البعث "نقدم رجل طويل ، عريض المنكبين ، ينحدر شارباه إلى جانبي فمه المقوس ، ومد ذراعية الطويلتين الشبيهتين بذراعي غوريلا ، إلى مهدي الذي كان متكئاً على الحائط ، ورفعه إلى أعلى بقوة وقسوة

---

(١) الرواية: ٥.

(٢) المصدر نفسه: ٨٤.

كما لو انه يرفع ثقلاً خفيفاً ، ثم ألقاه على الأرض قرب قدمي الرجل المتأنق ، وعندما ارتطم بالأرض احدث صوتاً مدوياً ، ردد القبو صداه ثم أعقبته آهة موجعة صدرت منه بصورة لا إرادية..."[1].

أما ما يخص الضمائر السردية ، فان ضمير الغائب "هو" غالب على سرد الرواية والمعروف أن هناك ثلاثة ضمائر يستخدمها السرد الروائي: أنا ، أنت ، هو "والحق أن اصطناع الضمائر يتداخل ، إجرائيا ، مع الزمن من وجهة ، ومع الخطاب السردي من وجهة ثانية ، ومع الشخصية وبنائها وحركها من وجهة أخرى"[2]. ويبدو أن الروائي عندما اثر ضمير الغائب على الضميرين الآخرين ، عرف خصائصه الايجابية ومنها "انه وسيلة صالحة لان يتوارى وراءها السارد فيمرر ما يشاء من أفكار وإيديولوجيات وتعليمات وتوجيهات وأراء ، دون أن يبدو تدخله صارخا ولا مباشراً... ويجنب اصطناع ضمير الغائب على الكاتب السقوط في فخ "الأنا" الذي قد يجر إلى سوء العمل السردي وانه الصق بالسيرة الذاتية منه بالرواية الخاصة"[3]. من اجل ذلك وجدنا هذه السمات الايجابية لضمير الغائب توافرت في الرواية ، مثل هذه الأفكار السياسية التي يعلن عنها السارد ، وهي تتعلق بسلوك الدكتاتوريين الذين لا يتورعون عن فعل أي شيء "الكل الأشياء

---

(١) البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ٦٦.

(٢) الرواية: ٩٦ - ٩٧.

(٣) عبد الملك مرتاض في نظرية الرواية ، عالم المعرفة ، الكويت - ١٩٩٨ : ١٧٦.

وجهان ، ابيض واسود ، الجانب المشرق والجانب المظلم ، حتى الصورة المعلقة في غرفتك تمثل قناعين ، احدهما يضحك والآخر يبكي. واذا كان مهرج شكسبير يرافق الملك دوماً ، فان المهرج هو الوجه الحقيقي للملك نفسه ، وما الملك سوى القناع المتروك. وإذا كان الملوك القدماء يكتفون بمهرج واحد أو عدة مهرجين ، فان بعض المهربين والقتلة الذين صعدوا العروش ، لا يكتفون بتحويل شعبهم بأكمله إلى مهرج كبير حسب ، بل يريدون تحويل شعوب أخرى إلى مهرجين. لقد افتنوا من التاريخ ميكيافلي ، وراحوا يقرعونه بإمعان. المهم انك تحتفظ بكرسي العرش ، اقفز من فوق أكوام الجماجم ، وأسبح في انهار الدماء ، اقتل عدوك وامش في جنازته. ويظهر الرجل الأسطورة الذي يصنع التاريخ بقدرة قادر"[1].

لكن الراوي لا يستخدم ضمير الغائب فحسب ، بل يستخدم معه ضمير المخاطب حتى يخفف من الرتابة التي يخلقها في السرد الضمير الواحد ، ويضفي شيئاً من الحيوية على سرده بتغير ضمير الغائب إلى ضمير المخاطب ، مثال ذلك "انه لاحساس غريب حقا حين يتبلور الحلم وتتكامل معالمه ويبدأ بالتجسد بحيث يمكن للإنسان أن يلمسه. هاهو حمام العليل الحلم يتحول إلى حمام العليل الواقع. لو ان والده الآن يستيقظ من قدرته الأبدية ، ويغادر

---

(١) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية ، عالم المعرفة ، الكويت – ١٩٩٨: ١٧٧ - ١٧٨.

قبره لدقائق ، ليراه وقد جاء إلى هنا. انه لم يعد ذلك الطفل الخجول الصامت. راح يتأمل البيوت والدكاكين الهرمة التي لفحتها الشمس. انها حقا قرية. كنت إذن ذاك طفلاً ، كان عالمك هو المدينة الصغيرة التي ولدت فيها ، وقرية أعمامك الراقدة على سفح جبل شاهق والتي كنت تقضي فيها عطلاتك المدرسية..."[1].

وفي الرواية حوار كثير ، إلى جانب السرد والوصف ، وهذا الحوار في اغلبه حوار فني يحقق أغراضا عدة في ما يخص الأحداث والشخصيات ، لكن ما يعيبه تعدد مستوياته اللغوية عند الشخصية الواحدة ، من عامي وفصيح:

جلبت ام علي الشاي وصحناً من الكعك.

كافي عاد عدنان. هل تريد أن تدخل المستشفى مرة أخرى؟

زين ، زين ، ام علي ، سوف لا استرسل في هذا الموضوع...[2].

إذن رواية "وداعاً نينوى" رواية سياسية بكل معنى الكلمة ، لان موضوعها الرئيس شهادة روائي وأكاديمي عراقي على ما كان يجري في العراق من قمع واضطهاد للمثقفين والعلماء التقلميين خلال النصف الثاني من السبعينيات من القرن الماضي ، لكن هذا الموضوع السياسي لم يحل دون توافر الشروط الفنية لجنس الرواية فيها.

---

(١) الرواية: ٧١.

(٢) المصدر نفسه: ٥٥ - ٥٦.

(شهداء قلعة دمدم)
رسالة الماضي إلى الحاضر

ظهر الاتجاه التاريخي في القصة الكردية ، ومن قبل في القصة الأوربية والعربية نتيجة عوامل قومية وفنية أهمها الإحساس بالماضي والسعي إلى بعثه وإحيائه ، والمعروف ان القصة التاريخية الفنية — كما يقول الناقد شفيع السيد — (لا تعني بتقديم التاريخ للقارئ بالدرجة الأولى ، لان وثائق التاريخ كفيلة بأداء هذه المهمة ، وإنما تكمن قيمتها الفنية في مدى براعة الكاتب في استغلال الحدث التاريخي واعتماده إطارا ينطلق منه لمعالجة قضية حية من قضايا مجتمعة الراهنة) أي أن القصة التاريخية لا تكون فنية إلا إذا عنيت بالحاضر بواسطة الماضي ، بمعالجته ونقده ، فكأن الماضي يبعث برسائل إلى الحاضر محملة بعبر ودروس ودلالات ليستفيد منها في حل وإضاءة طرقه المعتمة. وهذا ما فعله القاص والصحفي مصطفى صالح كريم في قصته "شهداء قلعة دمدم" الصادرة عام ١٩٦٠ ، والمترجمة إلى العربية عام ٢٠٠٤ (ترجمة محمد البدري ، منشورات دار الثقافة والنشر الكردية/وزارة الثقافة).

قام بناء القصة على واقعة تاريخية تعد صفحة مشرقة زاخرة

بالبطولة والبسالة والتضحية في تاريخ الكرد عام(١٦٠٨) ، وهي المعركة التي نشبت بين أبطال حامية قلعة دمدم قرب مدينة (أرمية) بقيادة الأمير خان زعيم عشيرة(برادوست)الكردية ، والجيش الإيراني الذي بعثه الشاة عباس لاحتلال القلعة نظرا لرفض الأمير خان إسكان ثمانية آلاف من الإغراب القادمين من تركيا قرب القلعة. يقول المؤرخ الكردي المعروف محمد أمين زكي في كتابة (خلاصة تاريخ الكرد وكردستان) عن هذه الواقعة(حقاً أن هذه الصفحة الخالدة في تاريخ الكرد لجديرة بالذكر والتنوية في كتاب مستقل ، يقرأه الجيل الحالي والأجيال القادمة من شباب الأمة الكردية وكهولها لان آيات وخوارق هذه الواقعة لكثيرة ومثيرة جدا حتى أن (اسكندر منشي) على خلاف ما يقضي عليه التعصب المذهبي والنزعة الشيعية الرسمية ، اضطر إلى تمجيد هذه الصفحات الخالدة والى الثناء على الأبطال الذين سطروها بدمائهم الزكية ، كما أن روعة هذه البطولة والتضحية العظيمة حملت العلامة المستشرق المسيو(اومان) على أن يذكرها بشيء كثير من الإجلال والإعجاب ، وان يصفها بالروعة والجلال). (ص: ٢٦٧) التزم القاص في قصته بالخطوط العامة الأساسية لهذه الحادثة التاريخية ، لكنه أضاف إليها بعض الوقائع التي تتطلبها الغايات والأهداف التي رسمها لقصته ، وتتطلبها أيضا طبيعة الفن القصصي القائم على الحركة والتشويق والإثارة ، وأهمها العقدة الغرامية المتمثلة في حب(عبدال بيك) ابن الأمير خان لـ(فيان) ابنة إحدى القرى المجاورة للقلعة. والمعروف إن

إضافة هذا الحب إلى جانب العقدة الرئيسية للقصة أو الرواية ، تقليد سنة جرجي زيدان رائد الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث ، وقد سار عليه اغلب القصاصين والروائيين فيما بعد. كذلك أضاف القاص إلى وقائع القصة واقعة الخيانة التي قام بها(محمود كيهكاني) خادم ابن الأمير بسبب منافسته لمخدومة (عبدال بيك) في حب(فيان) الأمر الذي يجعله يحقد على (عبدال) ومن ثم يعين العدو على السيطرة على النبع الوحيد الذي كانت القلعة تشرب منه ، وهذا ما جعل العدو ينجح في دخول القلعة. فضلاً عن الغش والخديعة اللذين يلجأ إليهما في حربه مع المدافعين عن القلعة:

أن دلالات القصة عديدة وغنية تحملها الرسالة التي يبعث بها التاريخ إلى الحاضر ، لعل أهمها ما يأتي:

أولاً: إن الكرد ذو بأس وشجاعة وإقدام ، فهم يستميتون في القتال والصمود دفاعاً عن أرضهم وديارهم ولا يستسلمون أبدا للطامعين والغزاة مهما كانت الظروف ، وهذه الدلالة جسدها دفاع وصمود حامية القلعة في ظروف صعبة تمثلت في كون الجيش الإيراني أكثر من المدافعين بثلاثة وعشرين مرة ، وشحة المياه في القلعة ولاسيما بعد سيطرة العدو على النبع الوحيد للقلعة واضطرار المدافعين إلى الاعتماد على مياه الأمطار. عندما يعلن الأمير خان في ديوانه نبأ عزم العدو على احتلال قلعة دمدم ، نرى الحاضرين يتصرفون على النحو الآتي:

(وهنا استل واحد من مشاهير شنو خنجره الدبان ذا القبضة البيضاء وهو يقول: قسماً بهذه الأرض لن ادعهم يمرون في وطننا حتى ان كنت لا املك غير هذا الخنجر سلاحاً أو فليمروا على جثتي. وأضاف عبدال بيك على كلام الرجل قائلاً: قسماً برأس الخان ، مادام الدم يجي في عروق جسدي لن ادع أي قزلباشي... يمسح شاربيه امام مرايا قلعة نارين...)[1] وهذا الدفاع والصمود الأسطوريان ينتهيان باستشهاد الجميع بمن فيهم الامير خان وابنه عبدال.

ثانيا: ليس هناك حواجر وحدود تفصل بين الحكام والمحكومين ، أو بين القادة والجنود ، فالكل سواسية في القتال ، وهناك ديمقراطية وشورى في اتخاذ القرارات (وبعدئذ وجه أمير خان كلامه إليهم وقال: الاستشارة والمداولة والاستفسار أشياء جيدة ، ولهذا جمعتكم لكي استطلع أرائكم وقد علمت جيداً بان لا احد فيكم يريد الخضوع لأمر الشاه... لذا فلنخض من اجل كوردستان عملية الدفاع هذه... إما الموت بعزة أو الحياة بكبرياء وما أن انتهى (الخان) من كلامه حتى راحت الخناجر تبرق مثل الرعود التي تلمع في السماء ، وبهذه الظاهرة التقليدية قرر الجميع خوض المعركة ضد قرار الشاه)[2].

---

(١) القصة: ١٠، ١١.

(٢) المصدر نفسه: ١١.

ومن الجدير بالذكر أن مثل هذا الجو السياسي والاجتماعي الصحي يشجع الجنود والمواطنين على القتال والدفاع عن الأرض لأنهم يشعرون أن الأرض أرضهم لان حقوقهم مصونة والحاكم واحد منهم ، لكن احكم عندما يكون ديكتاتوريا قائماً على القمع والاضطهاد ، والحاكم يكون معزولاً عن الشعب ، آنذاك يتفشى التخاذل والجبن في النفوس ، وتغيب الشجاعة وينتشر اليأس ، فلا احد يقاتل في ظل مثل هذا الحكم فتحدث الهزائم والنكات ، كما حصل في نكسة حزيران عام ١٩٦٧ ، وقد جسدت مثل هذه الأجواء الشاذة ، مسرحية الشاعر والكاتب السوري (ممدوح عدوان) (محاكمة الرجل الذي لم يحارب).

ثالثاً: مشاركة المرأة الرجل في الدفاع والقتال والصمود ، فالدفاع والصمود الحقيقيان يتمان بمشاركة الجميع رجالاً ونساءً و(فيان) في القصة هي رمز المرأة الكردية الشجاعة التي تأخذ دورها إلى جانب الرجل في معارك الدفاع عن الأرض وتضحي بحياتها في سبيل ذلك ، كما فعلت(فيان) (عند البرج الذي كان يعود لعبدال بيك ، كانت المعركة على أشدها ، وبدت فيان منهمكة تنتقل هنا وهناك تملأ مخزن البندقية هذا وتسقي الآخر قطرات من الماء ، وتضمد جراح شخص ثالث ، وتسحب صناديق العتاد لكي تكون في متناول أيدي المقاتلين...)[1]. وتظل على هذه الحال حتى تصاب برصاصة في

---

(١) القصة: ٢٨.

الصدر تودي بحياتها.

رابعا: إن الانكسارات والنكسات في تاريخ الكرد والشعوب الأخرى لم تحدث بسبب التخاذل والجبن، وإنما حدثت فعل الخيانة (خيانة بعض النفوس الضعيفة في الداخل) والغش والخديعة اللذان يلجأ إليهما العدو لتحقيق أغراضه فالخيانة قام بها (محمود كيهكاني) فسهل على العدو دخول القلعة، أما الخديعة فتمثلت في تظاهر العدو بقبول الصلح مع الأمير خان، عند علمه بقدوم جيش بقيادة احمد البهديناني لنصرة الأمير خان، وعندما يتم التوقيع على وثيقة الصلح، يقوم قائد العجم بإرسال رسالة إلى احمد البهديناني بالعودة إلى دياره نظراً لانتهاء المعركة وعقد الصلح، وآنذاك يجد العجم الفرصة سانحة للهجوم على بقايا رجال الأمير خان وقتلهم جميعاً. فلولا الخيانة والخديعة لما كان في وسع العجم احتلال القلعة وقتل المدافعين عنها.

أما المقومات الفنية للقصة ففيها ما هو ايجابي، وما هو سلبي فمن الايجابي سردها الزاخر بالحركة الناتجة عن تضافر مقومات السرد مع الصورة، وهو أمر يؤدي إلى ولادة ما يسمى (الصورة السردية). ومن ذلك أيضا تقنيات تخص المفارقة بين زمن القصة وزمن السرد مثل تقنية (الاستباق) أو (الاستشراف) التي تعني الإشارة إلى حدث أو أحداث قادمة[1].

(١) القصة: ٦.

أما السلبي فيتمثل في حوارها المتكلف ذي النزعة التعليمية ، ومجيء مغزى القصة في نهايتها بأسلوب تقريري مباشر ، ولا ننسى أن القصة مكتوبة في أواخر الخمسينيات اعني أن القصة العراقية لم تكن قد تطورت بعد وكان القاص في بداية حياته الأدبية وان أدواته الفنية لم تكن قد اكتملت بعد ورغم ذلك فان عمله يعتبر من الأعمال الجيدة.

نجيب محفوظ
مؤسس الرواية العربية

حملت إلينا وسائل الأعلام يوم الأربعاء المصادف ٣٠ آب ٢٠٠٧ المنصرم ، نعي الروائي المصري الكبير نجيب محفوظ في الوقت الذي كان العراقيون حكومة ومثقفين يتابعون حالته الصحية الحرجة بقلق ، فالسيد رئيس الجمهورية جلال طالباني بعث السيد حازم اليوسفي ممثل الاتحاد الوطني الكردستاني في القاهرة إلى المستشفى الذي كان يرقد فيه للاطمئنان على صحته نيابة عنه ، أما المثقفون العراقيون فظهر اهتمامهم بالراحل في المقابلات والحوارات والمقالات التي نشروها في صحفنا المحلية ، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على حب شعبنا الكبير للثقافة وتقديره لأعلام الثقافة والفكر.

ولد نجيب محفوظ في حي شعبي من أحياء القاهرة ١٩١١ ، ١٩١٢ لأسرة تنتمي إلى الطبقى الوسطى. التحق الراحل بالمدارس الحكومية ثم دخل الجامعة المصرية/كلية الآداب قسم الفلسفة سنة ١٩٣٠ وتخرج سنة ١٩٣٤. بعد ذلك انخرط في عالم الوظيفة فمارس عدة وظائف حكومية ، وبعد ان ذاع صيته روائياً كبيراً انتقل إلى

وظائف ثقافية وفنية.

حصل الراحل على ثقافة عميقة نتيجة لقراءاته الواسعة في الفسلفة والأدب والعلم والفن والتاريخ والسياسة ، قرأها بالعربية والانكليزية والفرنسية ، وعني بقراءة القصص والروايات الواقعية والنفسية والفلسفية لكبار الكتاب العالميين أمثال تولستوي ودستوفسكي وشيخوف وبروست وتوماس مان وكافكا ، الأمر الذي ترك أثره العميق في رواياته ، نشر أول رواية "عبث الأقدار" عام ١٩٣٩ ، ثم توالى نشر رواياته حتى صارت مجموعة ضخمة جعلت منه عملاق الرواية العربية الحديثة والمعاصرة ، ولهذا نال جائزة نوبل عام ١٩٨٨.

اجمع الباحثون والنقاد كافة على أن محفوظ هو أب الرواية العربية الحديثة ومؤسسها الأول وباني أمجادها فهو الذي أرسى دعائمها ووضع تقاليدها حتى أوصلها إلى المكانة التي تستحقها في الثقافة العربية ، بعد أن كانت النظرة إليها سلبية لأنها كانت تعد جنساً أدبيا طارئاً ودخيلاً ، على نقيض الشعر الذي كان ينظر إليه جنساً أدبيا عريقاً له جذور عميقة في تاريخ الثقافة العربية القديمة ، حتى أن محمد حسنين هيكل عندما نشر روايته المعروفة "زينب" عام ١٩١٤ ، لم يجرؤ على وضع اسمه الصريح عليها وإنما كتب على الغلاف بقلم مصري فلاح "لان القصة لم تكن تحظى بتقدير المجتمع بل على النقيض كان المجتمع ينظر إليها أداة من أدوات اللهو والتسلية ، لكن محفوظ هو الذي استطاع بجهوده الجبارة أن

يجعل الرواية جنساً معترفاً به يحظى باحترام المجتمع. وهنا نسأل كيف استطاع محفوظ أن يحقق هذه الطفرة الكبيرة وهذا الانجاز العظيم في الرواية العربية؟ أن كل ما تحقق بفضل ما يأتي:

أولا: تضافر المتعة والتشويق مع الفكر في رواياته فمحفوظ وفق/ منذ روايته الأولى ، في الجمع بين متطلبات الفنون السردية وقضايا الفكر إذ استطاع أن يخلق عوالم سردية تتضمن حوادث مشوقة وشخصيات إنسانية حية لا يمكن أن ينساها القارئ ، وحواراً عميقاً يحمل دلالات ثرة ولغة قصصية تتلاءم مع طبيعة السرد الروائي ، ووراء كل ذلك قضايا فكرية مختلفة تتعلق بالإنسان والمجتمع والتاريخ ، يصل إليها المتلقي بنفسه دون أن يقولها الروائي بنفسه في صفحات الرواية. إن سر نجاح محفوظ أنما يعود –كما يقول يوسف الشاروني– إلى انه "لا يقصد قصدا واعيا بث فلسفة معينة فيما يكتب... بل انه ليعتمد ذلك لأنه يخشى أن تطغى الفلسفة على الأحداث فتوجهها توجيها مزيفاً ، ولهذا لا يتبع إلا إحساسه العام بمصريته وبمشاكل الطبقة الوسطى في المجتمع المصري والارتفاع بهذه المشاكل إلى المستوى الإنساني ، تعينه على ذلك ثقافته العامة وخبرته الفنية ودأبه وإخلاصه لنفسه". في الوقت الذي كانت اغلب الروايات العربية تنتمي إما إلى روايات التسلية والترفيه حيث المغامرات الخيالية والحكايات الغرامية الساذجة ، وإما إلى الروايات الفكرية التعليمية حيث تطغى الأفكار والمنطلقات التعليمية على متطلبات السرد وعناصره.

ثانياً: الديناميكية والتنوع اللذان عرف بهما نتاج محفظ الروائي ، فهذا النتاج لم يثبت على حالة واحدة وإنما تطور من اتجاه إلى آخر حتى صار يحوي اغلب الأساليب والتيارات السردية ، وفيما يخص المضمون عالج محفوظ القضايا الاجتماعية والواقعية ثم انتقل إلى القضايا الفلسفية والوجودية فرواياته الأولى كانت تاريخية ، وهي "عبث الأقدار" ١٩٣٩ ، و"راد وبيس" ١٩٤٣ ، و"كفاح طيبة" ١٩٤٣ ، ثم اتجهت رواياته اتجاهاً واقعياً إذ راحت تستمد موضوعاتها من الواقع القائم وتصور قضايا اجتماعية وسياسية تتعلق بمصر الحديثة وهي "القاهرة الجديدة" ١٩٤٥ ، و"خان الخليلي" ١٩٤٦ ، "زقاق المدق" ١٩٤٧ ، و"السراب" ١٩٤٨ ، و"بداية ونهاية" ١٩٤٩ ، وينتهي هذا الاتجاه مع صدور ثلاثيته المشهورة "بين القصرين" ١٩٥٦ ، "السكرية" ١٩٥٧ ، "قصر الشوق" ١٩٥٧ ، في هذه الروايات الواقعية صور محفوظ مراحل زمنية مختلفة من تاريخ مصر حتى قيام ثورة ٢٣ يوليو عام ١٩٥٢ وابرز فيها شخصيات مختلفة تنتمي إلى الطبقى الوسطى بمستوياتها المختلفة ، وصور سلوكياتها وأسلوب تفكيرها ، وهي تعيش في واقع غير طبيعي اختلت فيه القيم والموازين وغلب عليه الفقر والفساد والاضطراب. بعد ذلك اتجهت رواياته اتجاهاً جديداً سماه بعض النقاد "التجريد الفكري" وسماه آخرون "الاتجاه الفلسفي والتعبيري" ، وهي "أولاد حارتنا" ١٩٥٩ ، و"اللص والكلاب" ١٩٦١ ، و"السمان والخريف" ١٩٦٢ ، و"الطريق" ١٩٦٤ ، "الشحاذ" ١٩٦٥ ، "ثرثرة فوق النيل" ١٩٦٦ ،

و"ميرامار" ١٩٦٧ ، دارت هذه الروايات على قضايا فكرية وفلسفية ومشكلات إنسانية عامة تواجه الإنسان المعاصر في كل مكان كالشعور بالغربة والضياع والعبث والبحث عن الخلاص والانتماء واليقين ، أما نتاجه في السنوات الأخيرة فتمثل في مجاميع قصصها غلب عليها الاتجاه الصوفي وكان آخرها "أحلام فترة النقاهة" ٢٠٠٤.

ثالثاً: لغة نجيب محفوظ تعد أرقى مثال في تطوير اللغة العربية الفصيحة للسرد فهي لغة سهلة وحية ، تعبر بيسر عن طبائع الشخصيات وتصور ببراعة الأجواء المختلفة ، وتصف بإتقان الأمكنة والأشياء. قال طه حسين عنه "إن روعة قصص نجيب محفوظ تأتي من لغتها ، فهي لم تكتب في اللغة العامية المبتذلة ، ولم تكتب في اللغة الفصحى القديمة التي يشق وفهمها إلى أوصاف الناس وإنما كتبت في لغة وسطى يفهمها كل قارئ لها مهما يكن حظه من الثقافة ، ويفهمها الأميون إن قرئت عليهم ، وهي مع ذلك لغة فصيحة نقية ، لا عوج فيها ولا فساد ، وقد تجري فيها الجملة العامية أحيانا حين لا يكن منها بد فيحسن موقعها ، وتبلغ منك موقع الرضا".

جليل القيسي
عاشق كركوك

فقدت كركوك والعراق أواخر تموز الماضي مبدعاً كبيراً في القصة القصيرة والمسرح جليل القيسي الذي ولد في كركوك عام ١٩٣٧ ، وعمل فترة في إحدى دوائر وزارة النفط ، واصدر أربع مجاميع قصصية وأربع مجاميع مسرحية وقصصاً أخرى نشرها في المجلات الثقافية العراقية والعربية.

يلفت نظرنا في سيرة القيسي وإبداعه شيئان: الأول هو عشقه الغريب لمدينة كركوك ، مدينة النيران الأزلية والقلعة الشامخة والقوميات المتآخية ، وهذا العشق جعله يتشبث بمدينته فلم يتركها قط ، وتحمل الفقر والعوز في سنوات الحصار الصعبة ، ولم يبع نفسه لأي حاكم ، وقبل ذلك لم تجذبه إغراءات العاصمة في الستينيات والسبعينيات كما جذبت عدداً كبيراً من أدباء كركوك. كان بإمكانه الهجرة إلى الدول العربية والأوربية والعمل فيها في ميادين الصحافة والترجمة ، لكنه صمد ليبقى إلى جانب معشوقته الأثيرة كركوك ، وربما كان إبداعه ينضب لو نأى عن مدينته. كان القيسي -كما يقول الناقد رزاق إبراهيم حسن "من ابرز الذين استمعوا إلى نبض

كركوك وعزفوا على جميع أوتارها واحتضنوا مختلف مراحلها وأماكنها وجمعوا بين مختلف أطيافها وقومياتها وتجسدوا بها". ولذا لم يبالغ الناقد عبد الله إبراهيم عندما عدّ القيسي أديب كركوك الأول في النصف الثاني من القرن العشرين. قال القيسي في مقابلة أجريت معه "لقد أحببت ومازلت وسأبقى أحب بهوس مدينة كركوك. أحب كردها ، تركمانها ، أثوريها ، أرمنها وصابئتها. عندما تعشق مدينتك عشقاً حقيقياً تفرق بسرعة آهة فيها عن آهة أخرى. إن زفرة حب مدينة كركوك تكون مثل النار. كركوك مدينة سيمفونية من اللغات. إنني منذ صغري أحببت كركوك ، وبقلبي بالفطرة عرفت ثراء هذه المدينة ولأن العقل مطاوع قابل الميل إلى كل اتجاه ، لذلك يدفعه كل شيء إلى الخطأ ، أما قلبي مع كركوك فلم ولن يخطئ معي. أنا وكركوك كحبتين من قشرة ولوزة. المجد لكركوك ولكل قومياتها وأطيافها". أما الشيء الثاني الذي يلفت أنظارنا عند القيسي فهو ولعه الغريب بالتجريب والتجريد والخروج على المألوف في القصة. لكن حديثنا هنا مقصور على عشق القيسي لكركوك.

بين مسرحيات القيسي وقصصه مسرحية وقصة تجسدان على نحو جليّ هذا العشق لكركوك ، ففي مسرحية "مدينة مدججة بالسكاكين" وصف ودفاع عن كركوك أعده أسمى غزل قيل في المدن:

حمدي – كركوك مدينة ناعسة.

بثينة – بل ساحرة.

حمدي – مدينة مليئة بالرحمة.. تحب الجميع.

بثينة – من غير استثناء.

حمدي – كركوك... آه... انها عروس المدن... وجهها حالم.

بثينة – نارها الازلية تهلل ليل نهار.

كان "حمدي" بطل المسرحية وهو شاب كركوكي، يدرس الإخراج المسرحي في شيكاغو، لكنه يتعرض هناك إلى اعتداء وحشي من قبل عصابة فيصاب في جسده ورأسه، وهو ما يسبب له هزة عقلية، فيعود إلى مدينته كركوك فنجده يقارن بين شيكاغو التي غرست فيه الكآبة والفزع حتى النخاع، المدينة المدججة بالسكاكين والدولارات، وكركوك مدينة الحب والرحمة:

حمدي – في شيكاغو كنت احلم بها [كركوك] وأتخيلها مع أوجاع آلامي وهذياني... وأقارن بينها وبين مدينة الفجور والفسوق والدعارة.

بثينة – يالحنانك وحبك الشديدين لها.

حمدي – انها كل تاريخي وكل ذكرياتي... انها مدينة واضحة كالماء العذب.

أما القصة فهي "مملكة الانعكاسات الضوئية" التي تجسد صورة قاتمة لكركوك عام ١٩٨٨ الذي نشرت فيه القصة، وهو العام الأخير للحرب العراقية الإيرانية وعام الأنفال، يقول بطل القصة وهو جليل

القيسي نفسه "من فوق القلعة ألقيت نظرة على كركوك الحبيبة، وهي تبدو كئيبة، حزينة ومهجورة من أهليها بعد الثانية عشر ليلاً.. أثارتني الليلة الربيعية الطرية، والأرض الندية التي تعبق برائحة لذيذة وهي تلطم الأنف تدغدغ الحواس والرئة، لكن الليل مثل المدينة نائم نوماً عميقاً باستثناء النار الأزلية التي تهلهل من جهة بابا كركر كأنها أقدم فنار في التاريخ البشري لإرشاد الناس الضائعين إلى مدينتي". وعندما يهبط فيها الإله البابلي مردوخ ويقوم بجولة مع البطل في أرجاء كركوك ليلاً، تنتابه الدهشة فيقول "الربيع يتفجر بالحياة وهذه المدينة نائمة... لماذا؟" بعد ذلك يدعو الإله مردوخ البطل إلى زيارة بابل ليرى احتفالية رأس السنة البابلية فيلبي الدعوة وآنذاك يرى عالماً –نقيض عالم كركوك- يغرق في البهجة والأضواء والسعادة والرقص والغناء والمساواة بين الجميع حتى صار يشعر بالنشوة تهطل عليه كالمطر، ويردد "أي مجتمع هذا الذي يفيض إلى درجة الطوفان بالرفاهية... ما هذا الفرح السعيد جدا الذي يصل حد الخرافة". ثم يسأله الإله أن يطلب ما يشاء، فيطلب تدمير الشر والقتلة والفساد والمستبدين والمستغلين ومدبري المكائد، ويبرز خارطة مجسمة للعالم واضعاً عليها أسماء اخطر الأشرار لتقضي عليهم الآلهة. كذلك يريد منه الإله أن يطلب شيئاً لنفسه فيخرج بقائمة تحمل أسماء أشخاص يعشقهم ويريد أن يلتقيهم ولو لدقائق مثل: هيراقليدس، الحلاج، شكسبير، دستويفسكي... الخ. وتنتهي القصة عند استعداد البطل للقاء هيراقليدس وهتافة: هل عمَّ السلام العالم؟

إن هذا الحلم الذي هو جوهر القصة ، يعكس موقف الكاتب وإدانته للشقاء والبؤس الذين كانت تعيشهما كركوك (رمز لحاضر العراق) زمن الحرب العراقية الإيرانية وفي الوقت نفسه يعكس الحلم البديل والنقيض لهذا الحاضر البائس ، وهو ما يتجسد في بابل القديمة(رمز لماضي العراق) حيث السعادة والعدل والرفاه.

الفصل الرابع

كتب في نقد الأدب السردي

القصة في الخليج العربي

صدر الكتاب عن معهد البحوث والدراسات العربية في بغداد. وهو بالأصل محاضرات ألقاها الدكتور عمر الطالب على طلبة قسم البحوث والدراسات الأدبية واللغوية.

يتكون الكتاب من أربعة فصول. الأول: القصة في الكويت والبحرين ، والثاني: تطور المرأة من خلال القصة في الكويت والبحرين ، والثالث: الطفولة من خلال القصة في الكويت والبحرين ، والرابع: كاتبات القصة ومشكلات المرأة في العراق.

تتبع المؤلف في الفصل الأول (القصة في الكويت والبحرين) ما نشر من نتاج قصصي في الكويت والبحرين سواء ما نشر منه في الدوريات او في الكتب. وهذه المتابعة تتم بلا شك عن اطلاع المؤلف الواسع في هذا المجال. وقد اتبع المؤلف هذه المتابعة بتقويم لهذه القصص ، إذ حلل هذه القصص وبين ما فيها من سلبيات وايجابيات ، وعلل بعض الظواهر التي لفتت نظره في هذا الأدب القصصي واصدر أحكاما عليه.

لكن هذا التقويم والتعليل والحكم يفتقر إلى الدقة والصواب

أحيانا ، من ذلك ما يرد في تفسير أسباب تأخر ظهور القصة في الخليج العربي "قبل أن نتحدث عن القصة في الخليج علينا أن نبين سبب تأخر ظهور هذا الفن الأدبي هناك بشكله الصحيح والجاد إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية. فالفن القصصي فن صعب يحتاج إلى تقنية فنية معينة لا تتأتى إلا عن طريق الدرس والمتابعة والاطلاع.."[1]. معنى هذا أن السبب الأول في تأخر ظهور القصة في الخليج- كما يرى المؤلف- يعود إلى طبيعة هذا الفن ، وكان القصة هي وحدها تأخر ظهورها في الخليج ، في حين أن كافة الفنون الأدبية تأخر ظهورها أو نهضتها هناك كالمسرحية والمقالة والشعر. أن النهضة الأدبية تأخرت في الخليج لأسباب سياسية واجتماعية وحضارية معروفة.

ويذكر المؤلف في هذا المجال عاملا أخر "هو اختلاف مابين لغة الأدب ولغة الكلام اختلافا يجعل قراء الأدب قليلين.."[2]. إن القارئ يفهم هنا أن هذا الاختلاف بين لغة الأدب والكلام وجد في الخليج حسب من دون الأقطار العربية الأخرى وأدى بالتالي إلى تأخر ظهور القصة هناك. أنني أتساءل هنا الم يوجد مثل هذا الاختلاف من الوطن العربي كله فلما إذا لم يؤد إلى تأخر ظهور القصة في غير أقطار الخليج! وفي الفصل أحكام تحتاج إلى إيضاح وتفسير ، لكن

---

(١) القصة في الخليج العربي، د.عمر الطالب –معهد البحوث والدراسات العربية: ٩.

(٢) المصدر نفسه:١١.

المؤلف يمر عليها مرور الكرام مثل "وقد تأثرت القصة الكويتية عند الرواد بالقصة العربية الحديثة وخاصة القصة المصرية"[١] كيف كان هذا التأثر وما علاماته وصوره؟ لا يقف المؤلف ليلقي ضوءاً على ذلك ، بل يمضي سريعاً ليصدر أحكاما أخرى.

ومثل هذا أحكام غامضة ، من ذلك "أما إسماعيل فهد إسماعيل في مجموعته (القصة الداكنة) فهو ينحو فيها منحى الواقعية الاشتراكية فأنت تلمس أجواء (الرومانتيكيا) (واضحة في تلك الرومانتيكية الشفافة المشوبة بالأمل دائماً وبالنهاية المتفائلة)[٢]. وكذلك ما يقوله عن أحدى القصص "إن المقاطع الشعرية التي ادخلها في صلب القصة لم تعمق الحدث بل هي العكس من ذلك زادته تفجيراً وإيحاءا"[٣].

ويقول المؤلف عن قصص إسماعيل فهد إسماعيل "ويلمس الباحث تأثير فؤاد التكرلي على الكاتب في قصتيه(أنا إنسان) التي نلمس فيها روح قصة(القنديل المنطفئ) و(بقعة داكنة) التي نتلمس فيها أثار(موعد النار) على الرغم من الفارق في الحدث إلا أن الجوين يوحيان بجو مشابه لقصتي التكرلي الانفتي الذكر"[٤]. لقد

---

(١) القصة في الخليج العربي، د.عمر الطالب –معهد البحوث والدراسات العربية:٢٠.

(٢) المصدر نفسه :٣٢.

(٣) المصدر نفسه: ٣٢.

(٤) المصدر نفسه: ٣٠.

رجعت إلى قصص الكاتبين باحثا عن هذا التأثير فوجدت شبها في الجو والشخصية بين (بقعة داكنة) و (موعد النار) ، لكنني من ناحية أخرى لم أجد أي شبه بين (أنا إنسان) و(القنديل المنطفئ). وحينما ننتقل إلى الفصول الأخرى نجد المنهج الذي اتبعه المؤلف في الفصل الأول يغيب ليحل محله منهج غريب كنت أظن انه انتهى في دراساتنا النقدية.

إن الدكتور الطالب يستخدم في الفصول الثاني والثالث والرابع (في القسم الثاني) منهجا اجتماعيا ساذجا ، إذ يفصل بين شكل الأدب ومضمونة ، ويصيب اهتمامه على دراسة المضمون بمعزل عن الشكل حتى تبدو الدراسة دراسة تاريخية او اجتماعية لا علاقة لها البتة بالنقد الأدبي أو تاريخ الأدب. والمعروف أن هذا المنهج نابع عن مفهوم ساذج لطبيعة الفن والأدب ، مفهوم يرى أن الفن والأدب محاكاة حرفية للواقع وصورة فوتوغرافية للحياة ، وان قيمة الفن والأدب تقاس بمطابقتهما للحياة والواقع ، أي أن هذا المفهوم يعد الفن والأدب ضربا من العلم والمعرفة.

إن المؤلف يدرس ويحلل بإسهاب مضامين القصص الخليجية ليتخذ منها وسيلة لفهم تطور المرأة وواقع الطفولة في الخليج ، وكأنه مؤرخ أو عالم اجتماع لم يجد مصدراً غير القصة لدراسة واقع المرأة والطفولة هناك. وفيما يأتي أمثلة مما يرد في هذه الفصول تثبت ما ذهبنا إليه "أن التفاهم التام بين محمود وزوجته في قصة(رسالة إلى أخي) لفؤاد عبيد من مجموعته(بدرية في طريق الحياة)هو السبب

في السعادة فكلاهما في مستوى عال من الوعي والثقافة "انك في استقرار معنوي تام في حياتك الزوجية الحافلة بكل ما يفرح ويبهج. أقول هذا ثقة مني في نفسك أولا ثم في ميزة زوجتك المثقفة التي تستطيع أن تحيل كل آلامك إلى أحلام وأماني حلوة وهي في نفس الوقت تستطيع أن تفهمك أكثر من أي شخص". لقد استطاع الكاتب إن يحدد أسس السعادة الزوجية من ثقة وتفاهم ووعي ودأب واستقرار"[1]. وهذا مثال أخر"أن السعادة التي تجمع الزوجين في رحابهما العطر هي التي تولد الشوق العظيم بين الزوجين إذا ما بعد احدهما عن الأخر. إن الذهاب إلى البحر لاستخراج اللؤلؤ كان يقطع وصل هذا اللقاء المتواصل بين الزوجين. وتبقى الزوجة منتظرة مشوقة لعودة زوجها الحبيب.

إن مثل هذه الظاهرة تكثر في القصة العربية في الخليج كما في قصة(الفراشات) لامين صالح "هناك امرأة تطل من الشرفة ترمق البحارة الذين يتزاحمون داخل وخارج الحانة: مبحر أنت ضفتي الغياب والحضور. حاضر أبدا في أحداقي فمتى تضيء صدغي براحتيك يا زوجي"[2].

ويرد في الفصل الثالث "وإذا ما بعد الأدب عن أهله يبقى حنينه إلى أولاده عظيما وقويا كما في قصة (لمن يغني القمر) لمحمد

---

(١) القصة في الخليج العربي، د.عمر الطالب –معهد البحوث والدراسات العربية: ٦١.

(٢) المصدر نفسه: ٦٣.

الماجد "كيف حال البحرين البيت والزوج والأولاد وحياة تتوسد أجفان الطمأنينة- الجميع بخير"[1].

والمؤلف يرى القصة نقلاً حرفياً للواقع وتسجيلاً أمينا لحقائقه ويقومها على وفق هذا المفهوم "ان القصة في الخليج العربي تعكس بواقعية وأمانة تطور المرأة من النواحي الاجتماعية والاقتصادية والسياسية.. وهكذا تؤدي القصة في الخليج واجبها وتقف شا مخة إلى جانب شقيقاتها في الوطن العربي الكبير"[2].

إننا نتساءل هل كتب قصاصو الكويت والبحرين قصصهم ليصوروا فيها هذه القضايا الاجتماعية التي أشبه ما تكون بالبديهيات. ونحن إذا كنا نقرا هذه القصص من اجل هذه الغاية فلماذا لا نقرا هذه القضايا الاجتماعية مباشرة في الدراسات التاريخية والاجتماعية ، وذلك لان هذه الدراسات تتناول هذه القضايا بدقة وصدق أكثر من هذه القصص. يقول احد النقاد "لو أننا طلبنا من العمل الأدبي أن يكون صورة صادقة للحياة لا ستعضنا بكتب التاريخ عن الأعمال الأدبية لان التاريخ دون شك أكثر مطابقة للحياة من الأدب". "فالعمل الأدبي قد يصور لنا الحياة ولكنه ليس صورة لها وهو ليس معادلاً للحياة أو بديلاً لان ما يزودنا به يختلف عما تزودنا به الحياة". والدكتور الطالب بعد هذا

---

(١) القصة في الخليج العربي، د.عمر الطالب -معهد البحوث والدراسات العربية: ١٣٦.

(٢) المصدر نفسه: ١٢٨.

يرى الفكرة في القصص متمثلة في بضع جمل أو عبارات ، فهو حين يدرس القصة ، يحدد فكرتها ويستشهد عليها ببعض الجمل والعبارات من القصة. وهذا بلا شك يخالف أحدى بديهيات النقد الأدبي الحديث التي ترى أن "معنى العمل الفني لا يستقيم في جزء من أجزائه ، دون الجزء الأخر ، بل في مجموع هذه الأجزاء ومن صلتها بعضها بالبعض".

أما الفصل الرابع فيقسمه المؤلف إلى قسمين ، ولو أننا لا نرى أي مبرر لهذا التقسيم ، القسم الأول يحمل عنوان "كاتبات القصة في العراق"

ويحمل الثاني عنوان "مشكلات المرأة وكاتبات القصة في العراق". فمضمون القسمين هو متابعة سريعة لنتاجات كاتبات القصة في العراق غير أن هذه المتابعة تتسع بعض الشيء في القسم الثاني. وتتخلل القسم الأول بعض الأحكام المتعلقة بالجانب الفني للقصة.

لقد أدى هذا التقسيم إلى ظهور التكرار في الفصل ، إذ نقرا الكلام نفسه على بعض الكاتبات مثل مليحة اسحق(٢١٦، ١٨٦) وديزي الأمير(ص٢٣٥، ٢٠٢) ولطيفة الدليمي(ص٢٣٩، ٢٠٥). وقد سبب هذا التكرار تناقضاً في كلام المؤلف ومثال ذلك تسمية المؤلف قصة(عقلي دليلي) رواية (ص١٨٦) وتسميته أباها قصة طويلة (ص٢١٧). ويقول المؤلف (ص١٨٦) ان المجموعة القصصية الثانية لمليحة اسحق هي(ليال ملاح). في حين يقول(ص٢١٨) ان

مجموعتها الثانية هي(رائعة). وبعد فالكتاب- كما أرى- لا يحمل جديداً بالنسبة إلى كتب ودراسات الدكتور الطالب في القصة ، وهو دون هذه الكتب والدراسات. ونحن في انتظار الجزء الثاني من الكتاب.

الانفعالية والابلاغية
في بعض أقاصيص ميخائيل نعيمة

هذا واحد من الكتب الجادة القليلة التي صدرت عن الأدب القصصي العربي في السبعينات في القرن العشرين ، ولعله أول دراسة أسلوبية كتبت عن القصة العربية كتبها العالم اللغوي الدكتور عفيف دمشقية الذي يقول في مقدمة الكتاب ان عمله هذا "أول محاولة لدراسة نقدية لغوية على ضوء علم اللغة الحديث او الألسنية ، تطبق على الأدب العربي ، وأننا لقينا كثيرا من العنت في سبيل أيجاد مصطلحات عربية تقابل بعض المصطلحات الأجنبية التي رسخت دلالاتها في كل بحوث اللغة الحديثة الجارية اليوم في الغرب"[1].

ضم الكتاب ثلاثة أقسام: القسم الأول(مراحل تطور الأدب العربي المعاصر) درس فيه المؤلف مراحل تطور الأدب العربي المعاصر والعوامل التي أسهمت في هذا التطور ، والقسم الثاني عني بدراسة مظاهر تطور النثر العربي المعاصر من حيث دلالة الألفاظ

---

(١) الانفعالية والابلاغية في بعض أقاصيص ميخائيل نعيمة ، دار الفارابي بيروت/٤.

وتركيب الكلام وأساليب التعبير. ويلاحظ هنا أن المؤلف أورد بعض التعريفات والآراء المهمة لعلماء الأسلوبية الأوربية الحديثة مثل شارل بالي وجيرو واولمان ، فمؤسس الأسلوبية الحديثة بالي يعرف بالأسلوبية قائلاً "إن علم الأساليب هي استخراج ما في تلون التعبير الشخصي من عموميات ، واستنباط ما فيه من الميول المشتركة. ويمكن القول بأنه (أي علم الأساليب) يبحث في الكلام ، وفي الأعمال الكتابية على وجه الدقة ، عما لا يهم الناقد الأدبي أو مؤرخ الأدب كثيرا ، أي مما يجعل الكاتب منفلتا من زمام نفسه ، خاضعا دون وعي منه لقوانين لغته"[1]. كذلك تعريف الأسلوبي الفرنسي جيرو "علم الأساليب هو البلاغة المصرية بشكليها فهو يبحث في كيفية التعبير ، وهو نقد للأساليب الفردية"[2].

وفي الوقت نفسه يورد المؤلف تعريفا للأسلوب يعتمد على المتلقي ، فالأسلوب هو "اثر يحدد محتوى الكلمة الإعلامي (عن طريق التضاد أو التلاقي) ، ولا يمكن بالتالي تعريفه الا عن طريق القارئ ، لأنه الأثر الذي يتخلف في نفسه فيكون انتظاره إما مخيباً للآمال وأما محققا لها"[3]. أما القسم الثالث من الكتاب فيتكون من مبحثين: الأول(ميخائيل نعيمة الناقد) ، والثاني (الانفعالية

---

(١) القصة في الخليج العربي، د.عمر الطالب -معهد البحوث والدراسات العربية: ٥٢.

(٢) المصدر نفسه: ٥٢.

(٣) المصدر نفسه: ٥٣.

والابلاغية في بعض أقاصيص نعيمة).

لكن هذه الأقسام الثلاثة التي يتكون منها الكتاب، تشير إلى افتقار الكتاب إلى الوحدة في المحتوى، فالقسم الأول والثاني والمبحث الأول من القسم الثالث كلها ل لا ترتبط بعلاقة وثيقة بقضية الكتاب الرئيسة (الانفعالية والابلاغية في بعض أقاصيص نعيمة)، ويبدو أن صغر حجم المبحث الثاني من القسم الثالث الذي هو صلب الكتاب، هو ما دفع المؤلف إلى ضم هذه الأقسام إلى الكتاب وكان بالإمكان استبدال مباحث نظرية عن الأسلوبية بهذه الأقسام الزائدة.

عرف المؤلف الفاضل بهذين المصطلحين (الانفعالية والابلاغية) وتكلم على مفهوم كل منها، على نحو موجز، فقال عن المصطلح الأول "لقد تبينا في تعريف الانفعالية (أو اللغة العاطفة) تحديد اللغوي vendryes الذي يقول بأنه إذا كانت اللغة أداة للتعبير عن الفكر، وان الأفكار يعبر عنها بالطرق المنطقية، فان المرء لا يتكلم فقط من اجل تشكيل أفكاره، وإنما من اجل ان يؤثر على نظراته ويعبر عن أحاسيسه الخاصة أيضا. ولذا فانه يجب التمييز في كل كلام بين ما يقدمه تجسيد الآراء وما يضيفه المتكلم من دخيلة نفسه، أي بين العنصر المنطقي والعنصر العاطفي"[1].

اما المصطلح الثاني(الابلاغية) فيقول عنه المؤلف "وفي الابلاغية

(١) القصة في الخليج العربي، د.عمر الطالب -معهد البحوث والدراسات العربية: ٧٩.

نتبنى رأي wartburg، Ulmann القائل بان الابلاغية تشمل كل ما يجاوز الجانبين العاطفي والفكري في الكلام ، وكل ما يجاوز كذلك إيصال الوقائع والآراء إلى الآخرين ، فان عوامل من مثل الاهتمام بعنصر من عناصر العبارة وإبرازه وجرسها وتناغم موسيقاها وإيقاعها ونبرة الملفوظ والقيم العاطفية وتلك التي تستدعي إلى الذهن ذكريات ما مثل التعابير المستخدمة في الكتب الشهيرة.... والأساليب الفصيحة البليغة والأخرى المألوفة والشعبية والعامية والسوقية الخ...... كل ذلك يدخل في نطاق الابلاغية"[1]. ويلاحظ هنا ان المؤلف لم يستطيع ان يميز بدقة بين المصطلحين وقد خلط بينهما في الدراسة التطبيقية ، وقد أحسن المؤلف في خلطه هذا بين المصطلحين لان الأسلوبية الحديثة تستخدم مصطلح (التعبيرية) وهو ترجمة للمصطلح الأجنبي expressivite للدلالة على مفهوم المصطلحين عند المؤلف. يعرف عبد السلام المسدي مصطلح (التعبيرية) قائلاً "من مصطلحات الأسلوبية منذ نشأتها ، وبعبارة التعبيرية هو صل بالي طاقة الكلام في جملة عواطف المتكلم وأحاسيسه ثم عمم المصطلح بعد بالي فأصبح يشمل ظاهرة إبراز المتكلم بعض أجزاء خطابه وهي ظاهرة تكثيف الدوال خدمة للمدلولات"[2]. والوظيفة التعبيرية أو الانفعالية هي إحدى وظائف الكلام الست عند

---

(١) القصة في الخليج العربي، د.عمر الطالب –معهد البحوث والدراسات العربية: ٨٠.

(٢) الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية لكتاب- ١٩٨٢: ١٧٨.

جاكسون وهذه الوظيفة "تنزع إلى التعبير عن عواطف المرسل ومواقفه إزاء الموضوع الذي يعبر عنه، ويتجلى ذلك في طريقة النطق مثلا أو في أدوات لغوية تفيد الانفعال، فالتأوه أو التعجب أو دعوات الثلب أو صيحات الاستنفار...."[1].

بعد ذلك يحدد المؤلف منهجه في دراسة أقاصيص نعيمة قائلا "نحاول تحليلا أسلوبيا بحتا لبعض أقاصيص نعيمة، يستهدف بصورة خاصة أبراز الوسائل التي استخدمها الكاتب لإبلاغ قرائه ما يريد إبلاغهم، بشكل أكثر تأثيرا وإثارة، دون أن نلتفت إلى أنماط ممكنة أخرى من التحليل(التحليل الأدبي مثلا). وقد رأينا أن نعمد في نهاية كل أقصوصة(أذا كان ذلك متيسرا) إلى التعليق على أسماء العلم التي أطلقها نعيمة على إبطالها..."[2]. وقد طبق المؤلف بأمانه هذا المنهج الذي رسمه له، في دراسته التطبيقية.

من القصص التي درسها المؤلف أسلوبيا قصة (ساعة الكوكو) التي دان فيها نعيمة الحياة الرأسمالية القاسية في أمريكا التي تطحن الإنسان وتقضي على روحه وإنسانيته، وقد كتبها ليمنع أخاه من الهجرة إلى أمريكا. درس المؤلف أسلوب القصة جملة جملة مبينا ما فيها من قيم انفعالية وابلا غية تأتي عبر وسائل لغوية. مثال على ذلك تحليل المؤلف لهذه الجملة "مات أمس في

---

(١) الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية لكتاب- ١٩٨٢: ١٥٨.

(٢) الانفعالية والابلاغية: ٨٠.

هذه القرية رجل عظيم". "بهذه العبارة تبدأ الرسالة الغفل أو بالأحرى أقصوصة "ساعة الكوكو". وبشي من أمعان الفكر ندرك كيف يحاول نعيمة منذ اللحظة الأولى أن يلفت أنظارنا إلى بطله الأول. فقد عمد إلى وسيلة ابلاغية قد تبدو لأول وهلة بسيطة عادية ، عنينا تأخير الفاعل ونعته (رجل عظيم) إلى آخر العبارة. فلو أن الكاتب جاء بهما بعد الفعل مباشرة لقلل من شانهما ، ان لم نقل بأنه كان من الممكن أن يضيع قيمتها التعبيرية لان القارئ لا يكاد يحسهما في الجملة. أضف إلى ذلك أن النعت "عظيمٌ" يفضح العاطفة التي يكنها (الراوية المجهول) لهذا البطل"[1].

والحق أن في الكتاب نظرات عميقة وأراء سديدة ظهرت في التحليل الأسلوبي للقصص ، وكنت أتمنى أن يرتبط هذا التحليل الأسلوبي بعناصر القصة كالحوادث والشخصيات والزمان والمكان والحوار حيث تحدد العلاقة بين الظاهرة الأسلوبية والعنصر القصصي فمثلا يشار إلى دور الظاهرة الأسلوبية ووظيفتها بالنسبة إلى هذا العنصر أو ذلك ، ومع ذلك ظهر في بعض الأماكن مثل هذا الربط. مثال ذلك تحليل عبارة رواية القصة "خذ كل فضيلة عرفها الناس من ادم حتى اليوم: المحبة ، الرفق ، الشهامة....". يقول المؤلف عنها "الأسلوب الديني في "من ادم..." "كان من الممكن استعمال صيغ أخرى من مثل "من قديم الزمان"). فمن شانه أن

---

(١) الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية لكتاب- ١٩٨٢: ٨٢.

يكشف للقارئ جانباً من شخصية "الراوية" التقى"[1]. فقد ربط المؤلف هنا بين الملمح التعبيري "من ادم...." وبين قائله ، وهذا الربط كشف لنا عن وجهة نظر الشخصية (المستوى الأيديولوجي).

إن كتاب عفيف دمشقية دراسة أسلوبية مهمة ، وهو كتاب رائد في ميزان الدراسات الأسلوبية العربية الحديثة التي بدأت في السبعينات ونضجت فيما بعد.

---

(١) الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية لكتاب- ١٩٨٢: ٩٠.

توظيف الأسطورة
في القصة العراقية الحديثة

اخذ النقد القصصي العراقي يواكب ما استجد في القصة العراقية ، خلال الثمانينات والتسعينات ، من اتجاهات فنية وتقنيات جديدة شكلت علامة بارزة على نضج القصة العراقية وازدهارها ، لذا اصدر نقدنا القصصي مجموعة كبيرة من الكتب والدراسات عنيت بهذه الظواهر الفنية في أدبنا القصصي المعاصر. من هذه الكتب كتاب فرج ياسين (توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة) الصادر عن دار الشؤون الثقافية العامة-٢٠٠٠ ، وقد عني بدراسة القصص التي وظفت الأسطورة في بنائها وأسلوبها. يقول المؤلف في المقدمة "أطلت تجربة القصة العراقية على مشهد العصر ، باستيعاب درس جديد ، تمثل بانتقال القاص من مرحلة الالتزام الاجتماعي والأخلاقي ، إلى مرحلة جمالية فنية ، تطورت فيها الرؤية وتنوعت أساليب السرد ، ولدت في الستينات ونشطت بوصفها ظاهرة عمقتها بؤر الصراع المختلفة في العقدين اللاحقين ، راحت تجذب إلى ساحة عملها كل ما يمكن توظيفه من ألياف ورؤى وتقنيات وأشكال ، من مشاغل الفنون المجاورة. وكانت

الأسطورة من ابرز هذه المصادر المحمولة ، التي تمظهرت في الخطاب القصصي الجديد ، منذ اواسيط الثمانينيات كونها دالا حكائيا ، تجسد في نقل الأسطورة إلى المتن القصصي ، بعد أن استغرقت المحاولات السابقة تجربة معروفة تمثلت في الاتكاء على المضامين والثيمات واستعارة مواقف الآلهة والأبطال الأسطوريين ، وزجها في الروايات والقصص للاستفادة من طاقاتها الكنائية حسب." [(1)].

وانطلاقاً من مفردة الحداثة التي التزم بها عنوان الكتاب حيث بات هذا المصطلح يتحمل مسؤولية الاتصال مع ما هو بالغ الجدة والتأثير في حياتنا الثقافية "لذلك انصرف البحث إلى دراسة النتاج الأخير لثلاثة من ابرز كتاب القصة في العراق ، توفرت في أعمالهم المتأخرة- انطلاقاً من اواسط الثمانينيات- معطيات النموذج الذي استقر البحث على انتقائه ميدانا للنظر والمعاينة ، عبر منهج يؤكد على استقراء النصوص وتحليل معطياتها ، على وفق أهداف البحث ومتطلباته ، إذا صدر كل واحد من القصاصين- محمود جنداري ومحمد خضير وجليل القيسي- ما يربو على كتاب قصصي واحد في الأقل- يعتمد على الأسطورة مما يدخل في مشغل عمليات البحث"[(2)]. جاء الكتاب في ثلاثة فصول: تناول الفصل الأول (الأسطورة والتوظيف السردي) مفهوم الأسطورة ودلالاتها المتنوعة

---

(١) فرج ياسين: توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٠: ٥.

(٢) المصدر نفسه: ٦.

وعلاقتها بالأدب والنقد ، والتوظيف الأسطوري في التراث القصصي العربي ، والتوظيف الأسطوري في قصة الستينيات في العراق. أورد المؤلف هنا تعريفات دقيقة للأسطورة وحقائق مهمة عنها ، لكن من جانب اخر ، افتقر كلامه إلى الدقة عند حديثه عن بعض الآثار الأدبية المتعلقة بالأسطورة مثل قوله "كما ممكن إدخال قصة توفيق الحكيم(براكسا ومشكلة الحكم ضمن هذا اللون من الاستخدام)"[1]. لان هذا الأثر لتوفيق الحكيم مسرحية فكرية في ثلاثة فصول نشرت في عام ١٩٣٩ ، ثم أضاف إليها فصولا ثلاثة أخرى وأصدرها في طبعة ثانية في عام ١٩٥٤.

أما الفصل الثاني(مظاهر التوظيف الأسطوري) فقد درس الطرائق المختلفة التي نقل بها كتاب القصة الأسطورة إلى نصوصهم ، وتوزعت طرائق التوظيف على ثلاث: المفردة الأسطورية ، والطقس الأسطوري ، والقصة أو الجزئية الأسطورية. و"تمثل المفردة الأسطورية الاسم المستدعى إلى النص سواء أكان هذا الاسم آلها ، أم بطلاً ، أم مكاناً ، أم شاخصا معماريا ، ام أي اسم أسطوري آخر ، يتصرف في النص في حدود ما يذكر بطقس أو قصة أسطورية ، ويقوم في النص بوظيفة أشارية او بنائية"[2]. كذلك من مظاهر اشتغال المفردة الأسطورية في اعمال القصاصين

---

(١) فرج ياسين: توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٠: ٤٢.

(٢) المصدر نفسه: ٥٧.

اعتمادها عنواناً لقصصهم. والطقس الأسطوري هو الأفعال الأدائية بعفويتها وصدقها وهي في مرحلتها الاشارية. والقصة أية جزئية أسطورية يبني عليها القاص قصته، لكن الدقة تغيب هنا أيضا عندما يستشهد المؤلف بنص من قصة جليل القيسي (امسية قصيرة مع الأمير)، مثالا على اعتماد إليه التشبيه في القصة الأسطورية، فالقصة ترد على لسان الأمير مشكين في قصة جليل القيسي "استطيع مثل ايثورئيل ان اكشف كل شيئ بسهولة، أتعرف من هو ايثورئيل؟ هو الملاك الذي أوكل إليه البحث عن الشيطان فلما لمسه برمحة الذي لا يصمد أمامه زيف انتفض الشيطان على ملكه المعهود"[1]. فهذا المثال اقرب إلى طريقه المفردة الأسطورية المتمثلة في استدعاء اسم علم أسطوري إلى النص، منه إلى طريقة القصة الأسطورية. معنى ذلك أن الحدود التي يجب أن تكون فاصلة ودقيقة بين الطرائق الثلاث، باتت هنا غائمة.

وأما الفصل الثالث (تقنيات السرد الأسطوري ووظائفها في بنية القصص الحديث) فقد تناول سبع تقنيات في قصص محمود جندا ري ومحمد خضير وجليل القيسي، وهي التكرار والشعر والحوار والتناص والرؤيا والزمان والمكان والقطع. غير أن القارئ يلاحظ هنا أن هذه التقنيات التي نسبها المؤلف إلى السرد الأسطوري ليست

---

(١) فرج ياسين: توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٠: ٩٦.

مرتبطة بالأسطورة ، وإنما هي شائعة في كثير من أشكال الأدب والفن. يقول المؤلف "إن أهم ما نقلته القصة القصيرة ، وهي تعتمد على مرجعيات أسطورية ، تلك التقنيات التي كانت تؤلف نسيج الأسطورة الحكائي ، ثم اجتهدت في ضم تلك التقنيات إلى عالمها ، كونها تعد مشتركاً ينتمي إلى حقل واحد"[1]. ففي ما يخص التكرار نقرا في الكتاب "تبنت القصة العراقية الحديثة تقنية التكرار ، بوصفها آلية أسطورية تتجسد فيها وظيفة التوكيد اللفظي ، فهي تقنية متعمدة لتأكيد قصة مركزية. في أسطورة "انانا والبستاني" نجد التأكيد على مسالة الانتقام"[2]. إن "التكرار" ظاهرة أسلوبية تشيع في جميع أجناس الأدب ، ولا سيما الشعر ، لهذا لا نستطيع أن نقول بان القصة التي يلحظ فيها التكرار ، إنها متأثرة بالأسطورة أو موظفة لآلياتها. وكذلك الأمر فيما يخص الشعر الذي يقول عنه المؤلف "يتراوح استخدام الشعر في القصة الحديثة. بين آليتي التضمين والصوغ الشعري ، كما في تضمين قصيدة (ام البروم) للسياب ، وقصيدة (هواجس عيسى بن ازرق في طريقه إلى الأشغال الشاقة) لمحمود البريكان...." [3] ولا ادري كيف صار الشعر هنا إليه مستمدة من الأسطورة! معنى ذلك أننا نستطيع أن نعد أي

---

(١) فرج ياسين: توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٠: ١٠٥.

(٢) توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة: ١٠٦.

(٣) المصدر نفسه: ١١٠.

اثر أدبي فيه نص شعري ، أثرا فيه توظيف أسطوري. ومثل ذلك تقنية(الحوار) التي يعدها المؤلف إليه أسطورية ، في حين أن المعروف ان الحوار ورد أولا في الملاحم إلى جانب السرد ، لكن فيما بعد ، استقلت به المسرحية حيث صار بناء المسرحية يقوم كله على الحوار ، فلا اثر للسرد والوصف في المسرحية ، ولهذا شاع في النقد أن كل اثر أدبي- عدا المسرحية- إذا جاء فيه حوار على نحو لافت للنظر ، عد ذا خصائص درامية ، مثل القصيدة التي يكثر فيها الحوار وتتعدد الأصوات وتشيع الحركة ، تصبح قصيدة درامية ، وفي بحث الحوار نجد مصطلحا غير دقيق هو المونولوج الدرامي) وهو "الحوار الذي يتدفق من طرف واحد ، أو حوار بين النفس واتها"[1]. فهذا المفهوم يشمل كل أنواع المونولوج (الحوار الداخلي) ، ثم ان المصطلح الدقيق الذي يدل على هذا المعنى هو (المناجاة) وفي الوقت نفسه يعد المؤلف(التناص) آلية أسطورية استخدمتها القصة الحديثة ، كما نجد في قصة محمد خضير(رؤيا البرج) "حيث يقع التناص مع قصة(سنمار) الذي بنى قصرا للنعمان ، فكوفئ بقذفه من فوق القصر كي لا يبني قصرا مثله أثره وظلما"[2]. وحسب هذا الكلام ، يكون من حقنا عد أي اثر أدبي فيه تناص ، أثرا أسطوريا ، لكن لا أظن أن هناك من يقبل بهذا

---

(١) توظيف الأسطورة في القصة العراقية الحديثة: ١١٤.

(٢) المصدر نفسه ١١٦.

الحكم النقدي الخاطئ ، وهكذا نجد أن المؤلف لم يحالفه التوفيق في هذا الفصل ، لان اغلب التقنيات التي عدها أسطورية ، ليست مقصورة على الأسطورة.

الدكتور فائق مصطفى

أستاذ الأدب والنقد الحديث

- حاصل على دكتوراه في الأدب والنقد الحديث من جامعة القاهرة 1977م
- عمل أستاذاً في جامعة الموصل من 1978 - 2003م
- يعمل حالياً أستاذاً للدراسات العليا في كلية اللغات / جامعة السليمانية
- شارك في مؤتمرات وندوات ثقافية كثيرة داخل العراق وخارجه
- نشر العديد من البحوث والمقالات في الدوريات العراقية والعربية
- عضو اتحاد الكتاب والأدباء العراقيين
- اشرف على حوالي خمسين من رسائل الماجستير والدكتوراه في جامعات الموصل والسليمانية وكوية وصلاح الدين وتكريت.

صدر له:

1. اثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر.
2. الأدب العربي الحديث (بالاشتراك مع د. سالم الحمداني).
3. في النقد الأدبي الحديث (بالاشتراك مع د. عبد الرضا علي).
4. في ذاكرة المسرح العربي.
5. دفاع عن المقالة الأدبية.
6. الوظيفة الخلقية والاجتماعية للجامعة.
7. المسرح العراقي.

تحت الطبع:

1. التنوير في المقالة العربية الحديثة.
2. ابن الجوزي رائد المقالة الذاتية.


978-9933-516-78-9




تموز للطباعة والنشر والتوزيع
دمشق/ جوال: 0963944628570
Email: akramaleshi@gmail.com